

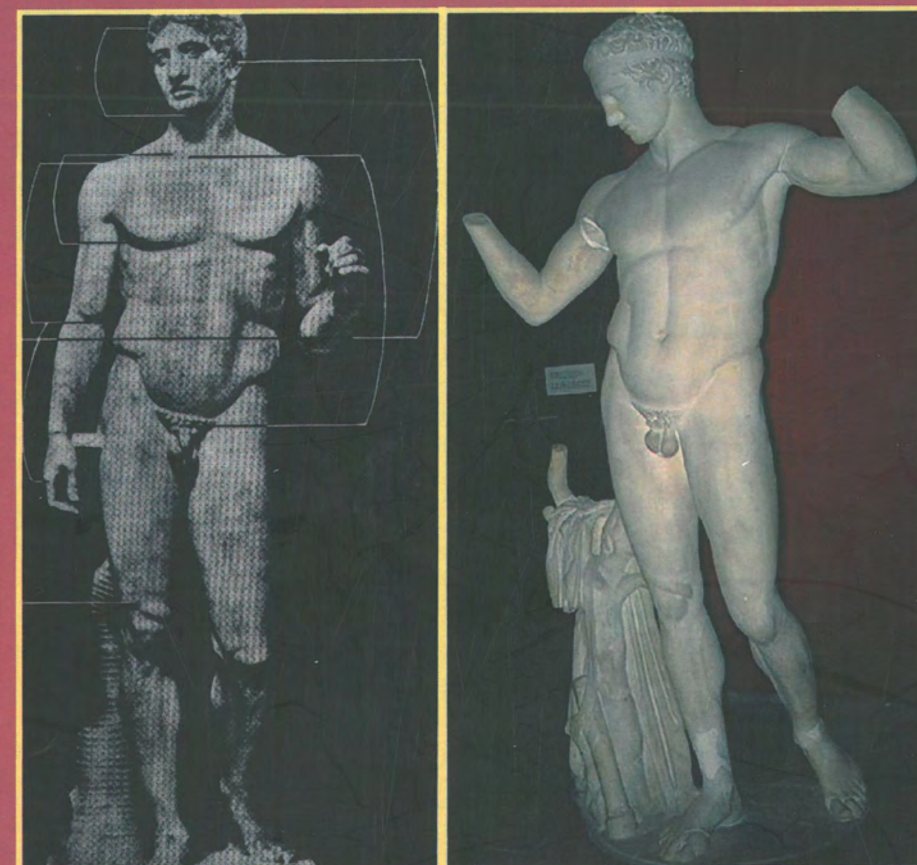
Perfecțiunea viului

VLAD TIBERIU

VLAD TIBERIU

Perfecțiunea viului

Antropologia artei



UNIVERSITATEA DE ARTE "GEORGE ENESCU" IAŞI
FACULTATEA DE ARTE PLASTICE, DECORATIVE
ŞI DESIGN



Editura ARTES Iaşi

Prof. dr. VLAD TIBERIU

Perfecțiunea viului

Antropologia artei

Pe copertă:
Doryphoros și Diadoumenos, Polykleitos

ISBN: 973-85171-4-1

Prof. dr. VLAD TIBERIU

Perfecțiunea viului

Antropologia artei

UNIVERSITATEA DE ARTE"GEORGE ENESCU" IAŞI
FACULTATEA DE ARTE PLASTICE, DECORATIVE
ŞI DESIGN



Editura ARTES Iaşi

Iată că un coleg, deopotrivă anatomist şi pictor, construieşte un veritabil tratat despre anatomie şi estetică. Relaţia este atât de firească încât chestiunile de ordin teoretic, docte dar nu pedante, susţin evoluţia în fapt a conceptului de frumos din antichitate şi până astăzi. Informaţia este largă, variată şi utilizată cu discreţia celui care nu doreşte să pară erudit, ci doar convingător. Tiberiu Vlad deţine arta selecţiei atente, fără a poza sub masca unei atitudini savante. Tratează subiectul cu profesionalism şi pe alocuri se lasă surprins de bogăţia materialului. Leonardescul *pittura e una cosa mentale* voia să semnifice, în plină Renaştere, că arta picturii se desprindea uşor din matca unui meşteşug artizanal, fie el şi încărcat de genialitate, spre a se aşeza acolo unde îi era locul: în sfera spiritualului. Inteligenţa artiştilor, profitabilele prietenii culturale cu literaţii şi filosofii vremii, atunci când nu erau ei înşişi aşa ceva, aveau menirea să le disciplineze gândirea şi să le înflăcăreze imaginaţia. Nu degeaba spiritul timpului încerca să logodească antichitatea greacă cu noul umanism al Renaşterii, printr-o considerabilă amplificare a raporturilor dintre om şi Dumnezeu, dintre arte şi filosofie.

Inteligenţa artiştilor, deseori prezentă în opere dar arareori identificată ca atare, presupune o relaţie cordială între intuiţie şi culturalitate. În absenţa unui element al binomului, se produce o ruptură ce poate genera eşecul demersului creator. În fond, inteligenţa slujeşte intuiţiei şi-i asigură finalitatea. Din această categorie face parte Tiberiu Vlad, artist şi profesor în acelaşi timp, disponibil pentru o hermeneutică a impulsurilor native dar şi al exerciţiului cerebralităţii. El înţelege şi cultivă ca program estetic personal teoria adiacenţelor într-o viziune integratoare. Apelează la anatomie pentru a descoperi legile armoniei şi ale proporţiilor. Propria viziune convoacă dintr-un depozit al memoriei elemente definitorii spre a alcătui noi sinteze. Citează aceste elemente, dar reconferă în context valenţe expresive noi. Tiberiu Vlad sesizează sinteză dintre artele orientului şi experienţa magnifică a funerarului egiptean. Ataşat unei auguste arhaităţi, el priveşte din perspectiva artei minoice sinteza dintre viziunea egiptenilor şi modul în care se exprimau vechii greci. Frescele, ceramica, bijuteriile descoperite de sir Evans la Cnossos, arhitectura simbolică a palatului-labirint, ritualurile îi fertilizează

cercetarea şi convoacă într-o viziune polisemantică, originală, toate elementele ce-i pot împlini discursul. Ca să poţi cita adecvat trebuie mai întâi să ai acces la surse. Apoi, să decodezi corect mesajele aparent absconse. În fine, juxtapunerea lor trebuie să fie compatibilă cu viziunea, deoarece doar ea poate conferi surprinzătoare semnificaţii conotative. Ştim sigur că principalele referiri plastice ale omului preistoric ţinteau universul lui imediat, căruia îi atribuia dimensiuni mitologice şi simbolice. Restrângerea comentariilor finale asupra problematicii calului în artă trimite obligatoriu la statuarul grec, unde acesta deţine un rol privilegiat. Este suficient să evocăm *Cavalerii melancolici* din frizele Parthenonului sau *Capul de cal* eternizat de Phidias spre a sesiza atitudinea grecilor, a antichităţii greceşti, elenistice şi greco-romane. Calul căpătase o normă estetică şi deţinea rolul de argument în susţinerea principiilor Kalokagatiei. Statuarul european, dar şi cel oriental, a exploatat suculent expresivitatea animalului şi a conferit calului atribute eroice pe măsura ilustrului personaj cu care făcea aproape corp comun. Mişcarea, impresia de măreţie, de aristocraţie chiar, evocă şi acum actualitatea motivului şi justifică orice analiză din perspectivă teoretică cu finalitate didactică.

Tiberiu Vlad impune prin acurateţea observaţiilor, exactitatea detaliilor şi deschiderile pluridisciplinare ale studiilor aplicate domeniului. O relectură a antichităţii îngăduie, poate nostalgic, o recuperare a izvoarelor. Recitind antichitatea Tiberiu Vlad sfârşeşte prin a fi foarte, dar neostentativ, modern.

Valentin Ciucă

Precizări conceptuale

Antropologia este domeniul de studiu interdisciplinar ce se axează pe problematica umană. Etimologic, termenul vine de la grecescul *anthropos* = *om*. Ca entitate bio-psiho-socială, omul este cercetat ca un fenomen complex, de esenţă culturală, în raport cu Universul şi cu Dumnezeu. În această accepţiune, toate sistemele filosofice, mitologiile şi religiile au şi implicaţii antropologice. Termenul a fost folosit ca atare, pentru prima dată, de Magnus Hundt, în lucrarea sa *Antropologia de hominis dignitate, natura et proprietatibus* din anul 1501. Antropologia reuneşte aspecte complexe ale *condiţiei umane* şi abordează fenomenul ca pe un întreg şi o structură unitară, ce sintetizează obiectivitatea, subiectivitatea, naturalul biologic, socialul şi psihologicul.

Antropologia culturală tratează fenomenul spiritualităţii umane din perspectiva unei concepţii generalizatoare despre lume şi viaţă. Obiectul de studiu este comportamentul uman pe cele trei dimensiuni ale sale: societatea, cultura, personalitatea. De aici rezultă şi complexitatea fenomenului, ce presupune necesitatea cercetării pluridisciplinare cerută de noua sinteză, *culturologia*. Marea ei varietate de aspecte a fost abordată de pe poziţii umaniste sau uneori „antiumaniste", optimiste sau pesimiste.

Din secolul XIX, se conturează domeniul de cercetare socio-cultural al antropologiei, *Morfologismul cultural* al lui Fr. Boas şi *Structuralismul etnic* al lui Claude Levi-Strauss. *Morfologismul* sau *Nominalismul cultural*, promovat de Fr. Boas, se bazează pe studiul formal al faptelor de cultură dar aprofundează şi problemele motivaţiei psihologice, în conexiunile lor şi raportate la totalitatea cunoaşterii umane. În cadrul acestui curent s-au evidenţiat concepte importante cum sunt *caracterul* şi *complexul* cultural. Ulterior, din antropologia culturală se desprind noi subramuri, cum ar fi

antropologia psihologică şi educaţională, ce au ca obiectiv cunoaşterea personalităţii umane mai ales sub aspect psiho-socio-cultural.

Antropologia artei este o cercetare generală, cu un pronunţat caracter pluridisciplinar, asupra comportamentului estetic al omului, în contextul său social, economic şi mai ales cultural. Antropologia artei are astfel capacitatea să surprindă dimensiunile spirituale definitorii ale receptorului operei şi posibilităţi de investigare psihologică pentru a interpreta viaţa lăuntrică şi personalitatea artistului. Antropologia artei este beneficiara rezultatelor unor cercetări asociate de estetică, filosofia, istoria, psihologia şi sociologia artei. Astfel, ca discipline corelate, i se disting: etica, estetica, filosofia culturii, axiologia etc. *Estetica*, spre deosebire de *filosofia artei*, are ca domeniu atât arta propriu-zisă cât şi aspectele naturii şi vieţii sociale, ce se pretează contemplaţiei dezinteresate. Ea le evidenţiază particularităţile şi le diferenţiază de cele specifice altor atitudini şi domenii de activitate umană. Benedetto Croce defineşte estetica drept *ştiinţă a artei*, cu precizarea *în sensul unei viziuni filosofice*. În secolul XX, pe lângă Estetica generală, se conturează şi cele particulare, cum este şi *Estetica artelor plastice*. În căutarea fundamentelor ideatice proprii, ea renunţă în mare parte la principiile tradiţional universale şi atemporale şi se apropie de trăirile subiective specifice, definitorii pentru receptarea operei.

Antropogeneza este abordarea paleoantropologică a diversităţii în timp şi spaţiu a naturii umane. În SUA şi Franţa ea se axează mai ales pe studii morfologice. În ţara noastră, Mihai Ralea o explică punând accent pe discontinuitate, autonomie şi mutaţie, dar recunoaşte şi înrudirea dintre om şi animal. El explică geneza artei şi capacităţile creatoare, ce-l definesc prin excelenţă pe *homo faber*, pe seama trebuinţelor şi tendinţelor *tehnice* ale omului. Originile artei se îngemănează cu începuturile procesului muncii, în

timpul și desfășurarea căruia apar artele ritmice: muzica, dansul și poezia. Singură, munca nu poate totuși oferi explicații complete asupra genezei artei. Evoluția artistică se împletește cu evoluția tehnică, omul având posibilitatea de a-și construi din natura anorganică, instrumentele și uneltele care-i prelungesc abilitățile și forța organelor. Sentimentul artistic primitiv este resimțit doar de o oarecare netezime a suprafeței, regularitate și simetrie a uneltelor. Apoi, forma plăcută vederii începe să fie deliberat căutată. Ritmul loviturilor mâinilor care lucrează stă la baza repetiției ornamentale a elementelor pe uneltele din os sau lemn: incizii transversale sau longitudinale, paralele sau intersectate în serii. Hașurile provocate accidental le transformă din instinct fie spre imitație, fie spre organizarea geometrică și decorativă, când se accentuează regularitatea și simetria. Aceste semne, descoperite și repetate pentru plăcerea creatorului de unelte și a celor care le folosesc, stau la baza artelor decorative de origine tehnică. Acestea se dezvoltă necontenit, până la dimensiunile contemporane, prin însăși evoluția tehnicii. Ulterior, decorațiile se detașează de pe suportul lor practico-util, căpătând valențe magico-religioase, și pierd legătura cu scopul inițial al omului. În cele din urmă, traiectoria capacității creatoare plastice se desprinde total de scopul util și apar opere care interesează numai prin semnificațiile și calitățile lor expresive. Arta este deci o tehnică ce și-a uitat scopul, o alcătuire artificială, ce nu mai răspunde unor trebuințe organice ale omului. Apare astfel construcția de dragul construcției, deci *arta pentru artă*.

Antropomorfismul este concepția ce atribuie forțelor și fenomenelor naturii, aspectelor concret-naturale sau ființelor supranaturale, însușiri și calități omenești. Etimologic, termenul vine de la grecescul *anthropos = om* și *morphe = formă*. El este înrudit cu *animismul* specific religiilor politeiste dar unele elemente ale sale se întâlnesc și în religiile monoteiste. În artă, el

poate fi un procedeu prin care autorul atribuie fiinţelor naturale sau imaginare unele trăsături fizice şi psihice umane. Potenţialul expresiv al acestuia are la bază tendinţa spontană a omului de a-şi proiecta stările sufleteşti, lăuntrice, asupra aspectelor exterioare ale naturii şi societăţii. Prin antropomorfism, fenomenele naturale şi unele aspecte reale devin simboluri şi semne artistice.

Antropocentrismul este concepţia potrivit căreia omul este raţiunea de a fi şi scopul universului, finalitatea sa. Etimologic, termenul vine de la grecescul *anthropos* = *om* şi *kentron* = *centru*. Ca perspectivă metodologică asupra fenomenului social, moralei, religiilor şi ideologiilor, el ia ca punct de plecare individul uman abstractizat. Fiind centrul propriilor sale preocupări şi disponibil spiritual la asociaţii superficiale de idei, omul este tentat, în primul rând, să atribuie caracteristici umane şi celorlalte vieţuitoare sau fragmentelor de natură. Această interpretare este stimulată mai ales când ele au o formă, emit sunete sau fac mişcări ce sugerează sau reamintesc însuşiri intelectuale şi morale, pasiuni sau diverse alte stări psihologice specific umane. Criticând această perspectivă, Louis Althusser propune conceptul de „antiumanism teoretic".

Potrivit antropologiei culturale, orice om trăieşte experienţe estetice într-un cadrul foarte larg; de la aprecierile cotidiene intuitive până la receptarea avizată a operelor de artă. Delectarea în prezenţa valorilor artistice nu este conţinută necondiţionat în acestea ci depinde mai ales de gradul de educaţie, sensibilitatea, caracterul şi temperamentul publicului.

Subiectul apreciator este uimit iniţial de calităţi estetice şi artistice distincte, ce au însă capacitatea de a-l transpune într-o atitudine pur contemplativă. Ulterior, prin meditaţie estetică, se desluşeşte **sensul antropologic** şi implicit se realizează sinteza *valorii artistice*. În *lumea*

artei, se poate vorbi deci despre o *conştiinţă de sine spontană,* activată firesc în interrelaţia publicului cu opera, şi o *conştiinţă reflexivă,* prin care individul accede realmente la o experienţă estetică independentă. Receptorul comun manifestă interes pentru o anumită operă de artă, în măsura în care aceasta are pentru el un anumit sens antropologic, generat de calităţile ei umane, concordante sau nu cu propriile lui valori. Sensul antropologic este dat atât de informaţiile pe care artistul reuşeşte să le comunice cât şi de semnificaţiile operei apreciate pentru receptorul însuşi. De la conceptele clare, selectate deliberat şi incluse în operă, la cele mai puţin clare, pe care intuiţia receptorului este incitată să le descopere, se ajunge chiar la interpretări pe care autorul pur şi simplu nu intenţiona să le exprime. Interpretarea activă devine în acest fel similară introspecţiei psihanalitice în adâncurile adesea întunecoase ale sufletului.

Atitudinea estetică este definită prin contemplaţie şi deschidere sensibilă, prin intermediul *senzorialităţii,* faţă de aspectele impresionante ale realităţii naturale, ale vieţii sociale şi ale artei. Ea este fundamentală pentru înţelegerea motivaţiei operei şi este premisa creaţiei artistice şi a receptării estetice. Activitatea plastică îşi are rădăcinile într-un comportament organic, născut în mod natural din interrelaţia vizuală şi tactilă om-mediu, prin intermediul simţurilor sale specializate: simţul proporţiilor, culorilor, valorilor, ritmului etc. Ea se manifestă prin selectarea deliberată sau spontană şi organizarea în compoziţii a materialului asupra căruia se acţionează. Astfel, binomul creaţie artistică – receptare estetică este inclus în sfera mai largă a atitudinii estetice, care este postura receptorului operei de artă dar şi a celui ce este impresionat şi admiră frumuseţea fiinţelor vii, fenomenele naturale sau obiectele de uz comun cu însuşiri proprii percepţiei vizuale.

Calităţi estetice, calităţi artistice Atitudinea estetică se manifestă deci prin capacitatea de a contempla cu satisfacţie, cu bucurie specifică, natura, frumuseţea anatomică umană şi animalieră sau rezultatele creativităţii omului, cum sunt obiectele de artă sau cele utilitare.

Calităţile estetice sunt particularităţile ce realizează o legătură între subiect şi obiectul sau fiinţa ce posedă, printre alte proprietăţi, şi pe acelea adecvate luării de către apreciator a unei atitudini contemplative, dezinteresate extrinsec. Calităţile estetice ale unui aspect din natură, ale omului, ale unei fiinţe vii sau ale unui obiect de uz comun, emerg dintre sau *survin* dintre calităţile non-estetice ale respectivului obiect sau fiinţă.

Deşi este o trăire existenţială subiectivă de natură *spirituală*, **valoarea estetică** aparţine realităţilor naturale sau artificiale utilitare, care eventual au şi însuşiri ce ne pot impresiona estetic. Aprecierea, în acest caz, se face asupra unui obiect care este în primul rând de natură extra-artistică iar suportul ei material are o finalitate predominant non-culturală.

Calităţile artistice aparţin exclusiv obiectului creat în mod mai mult sau mai puţin intenţionat de un autor (cunoscut sau anonim) pentru a fi apreciat de un receptor (subiect contemplator al obiectului de artă şi nu al naturii). *Artistic* este un epitet rezervat numai procesului de creaţie al omului şi rezultatului activităţilor sale: opera. O calitate artistică este o proprietate aparţinând doar obiectului cultural, prin care calităţile estetice şi de altă natură, conţinute în acesta, sunt *puse în valoare* cu măiestrie şi făcute accesibile publicului. Calităţile artistice sunt aşadar cele hotărâtoare în aprecierea valorii unei opere. Prin ele se spiritualizează şi mai mult calităţile estetice ce o preced şi sunt incluse în ea. Aceasta se face, în primul rând, prin perfecta cunoaştere şi interpretarea adecvată a impresiilor oferite de real. Procesul are şi inedite implicaţii reciproce. De multe ori, perceperea

calităţilor estetice ale modelelor vii este facilitată şi influenţată de felul cum, publicul le-a descoperit în artă, prin educaţie estetică.

Valoarea artistică se identifică strict în cadrul culturii, este de factură spirituală şi se referă la o compoziţie, o operă cu finalitate esenţialmente ideală. Ea aparţine exclusiv obiectului creat anume pentru a fi contemplat şi receptat de public. Opera de artă are un pronunţat caracter sintetic, înglobând în ea calităţi de diferite tipuri: artistice, estetice, etice, filosofice, cognitive, religiose. Topite în structura imaginii artistice, ele exprimă unitatea dintre *autonom şi heteronom*. Valoarea artistică este dată de măiestria autorului, prin care calităţile estetice şi nu numai, conţinute în operă, sunt maximalizate şi făcute accesibile receptorului.

Opera de artă se înscrie în cadrul unui curent sau al unui stil şi, în funcţie de gen sau specie, este evaluată după **criterii estetice** specializate, norme proprii ce ghidează judecata estetică într-un mod similar cu cele din disciplinele socio-umane. Ele sunt instrumente intelectuale fundamentale pentru a defini noţiunile, teoriile sau calităţile, şi pentru a realiza clasificări, valorizări şi erarhii, în limitele unui relativism inevitabil. Situate între polii *obiectivismului* realist şi a diverselor interpretări *idealist-subiective*, ele sunt modalităţi specifice prin care opera se împlineşte şi trăieşte ca atare în procesul de receptare, permanent însoţit de aprecieri în funcţie de anumite valori. Raportate la contextul socio-cultural, motivaţiile artei au o mare diversitate, imboldul creator putând avea surse de ordin magic, religios, dorinţa de a materializa gândirea în obiecte care să supravieţuiască sau un simplu joc de imitaţie însoţit de plăcerea de a da formă. Spaţiul şi timpul în care fiinţează imaginea artistică nu sunt fizic uniforme şi fără coloratură. Aşa se explică de ce valorizarea diferă de la o epocă culturală la alta. Astfel,

capodoperele omenirii sunt aşezate individual, pe aceeaşi orizontală a timpului. Paradoxal, vechimea sporeşte atractivitatea şi pregnanţa acestora. Noile pretendente cel mult li se pot alătura, neputându-le ştirbi strălucirea. Ideea egalităţii capodoperelor cu ele însele, fiecare epocă culturală fiind caracterizată de valori specifice, duce la dificultatea transferului criterilor estetice. Se poate vorbi deci, de un progres al tehnicilor şi mai puţin de un progres al artei însăşi. A demonstra valoarea unei opere înseamnă a evidenţia calităţile artistice proprii acesteia, prin prisma unor principii semnificative în cadrul unui anumit stil.

Se pot compara doar realizări apropiate ca motivaţie şi factură, dintr-un cadru social şi cultural de preferinţă cât mai restrâns. Evaluarea se bazează pe criterii de apreciere asupra artisticităţii operei şi implicit asupra capacităţii de expresie a creatorului ei: forţa de sugestie, măsura în care lucrarea este reprezentativă, concordanţa intenţiei cu realizarea formală, locul şi rolul în cadrul seriei sau contextului stilistic. Criteriile de evaluare cele mai riguroase sunt date de măsura în care se realizează *unitatea dintre frumos şi adevăr*, spontaneitate şi deliberarea îndelungată, dintre concret-senzorial, afectiv şi raţional, concret-istoric şi general uman. Ele sunt invocate după modelul conceptelor psihologizante sau a clasicei triade filosofice de Bine-Adevăr-Frumos.

Conform criteriului *mimesis*-ului, operant încă de la Aristotel, putem aprecia *frumosul* ca expresie sensibilă a *adevărului*.

Frumuseţea este calitatea artistică şi estetică cu statut central în cultura europeană. Este apreciată deopotrivă la obiectele de artă, aparţinând unor creatori anonimi sau unor personalităţi artistice unanim recunoscute, dar şi la fenomenele naturale, fiinţele vii şi omul însuşi. De-a lungul timpului,

talerele balanţei dintre adevăr şi frumos, înţelese ca elemente definitorii în geneza operei de artă, au fost înclinate când în favoarea adevărului considerat ca o condiţie indispensabilă a frumosului, ori un mijloc sigur de realizare a acestuia, când în favoarea frumosului despovărat de servituţile inestetice ale adevărului. Adesea cele două concepte sunt fie izolate abuziv, fie identificate arbitrar. Ideea directoare, care se conturează şi confirmă în milenara practică artistică, demonstrează că exprimarea adevărului reprezintă cheia de boltă a fiinţării creaţiilor autentice şi criteriul de bază în aprecierea lor. Împlinirea valorii artistice depinde de acordul între structura operei şi imperativele corespondenţei ei cu realitatea, justificând opinia lui Mikel Dufrenne: *obiectul de artă este adevărat în raport cu realul, în raport cu artistul şi în raport cu opera, în sensul că nimic din alcătuirea sa nu sună fals.* Fiind şi un mijloc de cunoaştere şi reflectare a realităţii, arta descoperă şi face accesibile adevăruri profunde ale vieţii. Opera de artă nu produce doar emoţie şi plăcere. Imaginile sunt artistice nu numai prin reacţia autorului şi contemplatorilor operei ci şi prin informaţiile pe care ni le comunică. Ea conţine şi transmite idei dar imaginea lumii, răsfrântă în planul cunoaşterii artistice, comunică într-un chip specific adevărul asupra naturii înconjurătoare şi societăţii umane. Înfăţişarea elementelor naturale poate apărea ca atare, într-o operă, dar înţelegerea specificului reprezentării artistice evită confuzia între prezentarea documentară şi cunoaşterea artistică autentică, îmbogăţită prin reacţiile umane, definitorii acesteia. Între aspectele obiective şi subiective se află numeroase puncte de convergenţă. Expresia creativă şi interpretarea estetică se alătură adevărului conţinut şi, odată cu el, acţionează complementar, fiind necesare realizării efectului afectivo-ideatic.

În timp, se cristalizează astfel o teorie asupra raportului dintre artă şi adevăr, ce anunţă încă din faza de geneză două direcţii contrare: una care

proclamă că arta trebuie să caute adevărul şi alta care afirmă că prin natura ei, arta născoceşte şi amăgeşte. Opera de artă se înfăţişează, fie ca redare fidelă şi imitaţie obiectivă a formelor viului, fie ca trăire subiectivă, reflectare recreatoare, ce apelează la invenţie, fantezie şi imaginaţie. Arta imită şi născoceşte, fiind deopotrivă adevărată şi neadevărată, fidelă şi infidelă. *În sferele artei, mai verosimil decât adevărul este câteodată un vis* (Lucian Blaga). Modul de receptare a adevărului, pe calea însuşirii artistice a realităţii, este însoţit de o intensă participare afectivă, la nivelul întâlnirii între relativ şi absolut, concret şi abstract etc. Adevărul artistic are sensuri concrete şi multiple, aparţinând atât conţinutului, cât şi formei. Individuală şi sensibilă, aceasta este ridicată la rangul de element constitutiv de esenţă. Izvoarele adevărului artistic se află deopotrivă în lumea reală, în gama nesfârşită de forme ale vieţii, cât şi în forum-ul intim, în universul interior al sentimentelor, trăirilor şi convingerilor autorului. Ele vizează atât acordul interior, structura operei, sub raportul împlinirii valorii ei artistice, cât şi imperativele corespondenţei cu realitatea.

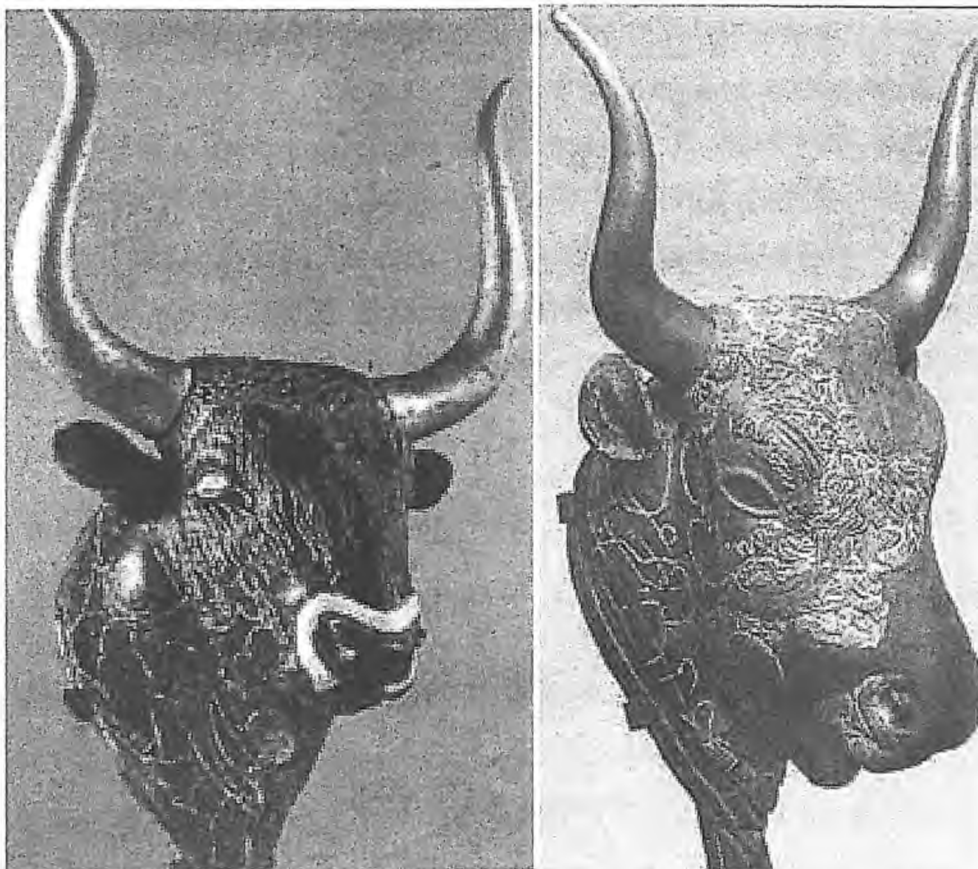
Adevărul este o condiţie indispensabilă a frumosului, deşi nu o condiţie suficientă. Este concepţia antichităţii, apărută de timpuriu şi exprimată lămurit de Platon. Opinia contrară se iveşte însă tot în antichitate: *adevărul nu este o condiţie a frumosului, nici suficientă, nici indispensabilă.* Aşa susţine Cicero, argumentând: *dacă adevărul ar fi suficient, arta ar deveni inutilă.* Concepţia medievală procedează în alt mod la aprecierea relaţiei dintre noţiunile de *frumos şi adevăr*. Ele sunt rezultatul aceleiaşi orânduieli a criteriilor estetice dar se observă că adevărul, *veritas*, este redat din lăuntrul fiinţei iar frumosul, *ad exteriorus*, este redat după aspectul exterior. Cu alte cuvinte, se face distincţia netă între aparenţă şi esenţă. Cel mai influent teoretician al artei din Renaştere, Leon Batista Albertti, nu mai

consideră că adevărul este o condiţie indispensabilă a frumosului dar el constituie mijlocul cel mai sigur pentru realizarea acestuia. *Adevărul* serveşte la realizarea *frumos*ului dar tot aşa de bine îi serveşte şi opusul său, ficţiunea. Artistul are dreptul să-i adauge adevărului, lumea imaginarului. Barocul şi, mai târziu, neoclasicismul aduc o atitudine radicală: în idealismul specific epocii, filosofii pretind că adevărul este o condiţie suficientă pentru a procura frumosul şi se identifică cu el, fiind chiar frumosul însuşi. Ei au în minte însă, nu crudul adevăr al vieţii ci, o splendidă idee despre adevăr.

Criteriul kantian conciliază natura cu spiritul şi raţionalul cu senzorialul dar precizează că frumosul nu se confundă cu adevărul, deoarece el nu poate fi demonstrat. Hegel scrie că vocaţia artei constă în evidenţierea adevărului şi că *sfera adevărului divin, înfăţişat artistic pentru văz şi sentiment, constituie punctul central al întregii arte*. Trecerea la romantism promovează concepţia conform căreia, ficţiunea nu numai că serveşte frumosului dar îi este mai folositoare decât adevărul, care de cele mai multe ori este urât şi rău. În viaţă nu putem închide ochii la adevăr dar în artă se poate zbura pe *tărâmul paradisiac al amăgirii*. Speculaţiile filosofice capătă un echivalent plastic în creaţii fantastice, misterioase, monstruoase sau anamorfotice. În timpurile mai apropiate de noi opinia despre raportul dintre adevăr şi frumos este pluralistă şi mai moderată: unele obiecte reale sunt şi frumoase, constituind o sursă de sentimente proprii perceperii obiectelor de artă. Altele, dimpotrivă, sunt frumoase tocmai fiindcă nu sunt adevărate şi cognoscibile dar trezesc sentimentele plăcute pe care le suscită realitatea şi mai ales ceea ce se ridică mai presus de realitate. Părerile despre raportul dintre artă, frumos şi adevăr nu merg pe o cale monolineară ci, pornind de la o extremitate către alta, tind către măsură şi moderaţie.

Morfologia reprezentării egeene

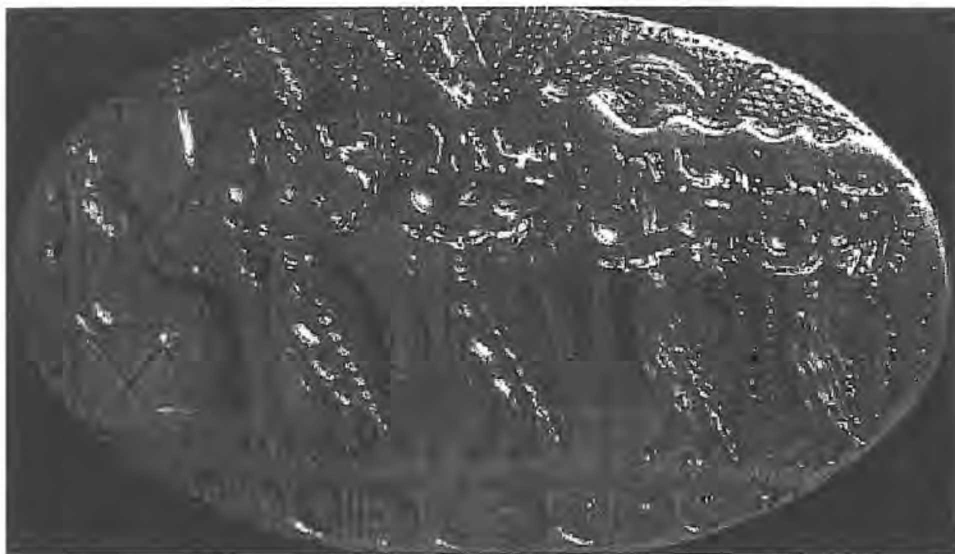
Creta este spaţiul primei civilizaţii istorice europene şi totodată primul ei clasicism. Prin mitul Minotaurului, ucis de Theseu, care se orientează prin labirintul Palatului de la Cnossos, după firul Ariadnei, unul din arhetipurile constitutive ale spiritului egeean, cultura cretană are ecouri în cea grecească dar este totuşi un aspect controversat, raportat la felul în care cultura grecească, continuată de cea elenistică şi apoi de civilizaţia romană stă la baza spiritualităţii europene.



Muzeul Arheologic Heraklion, Creta, Grecia. Capete de taur cu semnificaţie mitologică. Realizate din steatită, calcar şi cristal, au fost descoperite la Cnossos şi Kato Zakro, datează din sec. XV î.Ch.

Apogeul culturii, ce are această legendă drept centru, se situează în secolul XVI î.Ch. dar cele mai vechi mărturii de reprezentare plastică egeeană datează din perioada minoică mijlocie, sec. XIX î.Ch. De pe acum, realismul naturalist și interesul pentru particularitățile aparenței definesc modalitatea principală a viziunii minoice, alături de surprinderea mișcării, caracteristica ei cea mai frapantă.

Stilul egeean este alert și de mare diversitate morfologică, în opoziție cu cel static egiptean dar și cu cel tectonic grecesc de mai târziu. Pe minoici îi fascinează tocmai ce este instabil și efemer în manifestările viului. Prefigurând impresionismul de peste milenii, sunt atrași de sclipirile luminii și mai puțin de volumele clar definite. Preferă subtilitatea și lejeritatea, liniile serpentinate celor precise și rectilinii. Relieful variat și fragmentarea insulară, clima blândă și ocupațiile mai aventuroase ale locuitorilor cum ar fi navigația, comerțul și chiar pirateria, contribuie la un spirit mai individualist, liberal și *avant la lettre*, mai democratic. Sigiliile cunosc în epocă o largă răspândire, fiind purtate de oameni liberi, la încheietura mâinii sau la gât.



Muzeul Național de Arheologie, Athena. Sigiliu oval din aur gravat cu o scenă rituală.

În fresca *Jocul cu Tauri* şi în statuetele de *Acrobaţi* lipseşte parcă armătura scheletică a personajelor. Ele se reduc la o siluetă dinamică, poate mai adecvată intenţiei scenografice decât realismul anatomic al oamenilor şi animalelor de pe sigilii. Luptele cu tauri sunt cele mai autentice, animate şi pline de vitalitate scene cretane ce dau antropocentrismului tematic optimism, entuziasm şi exuberanţă.



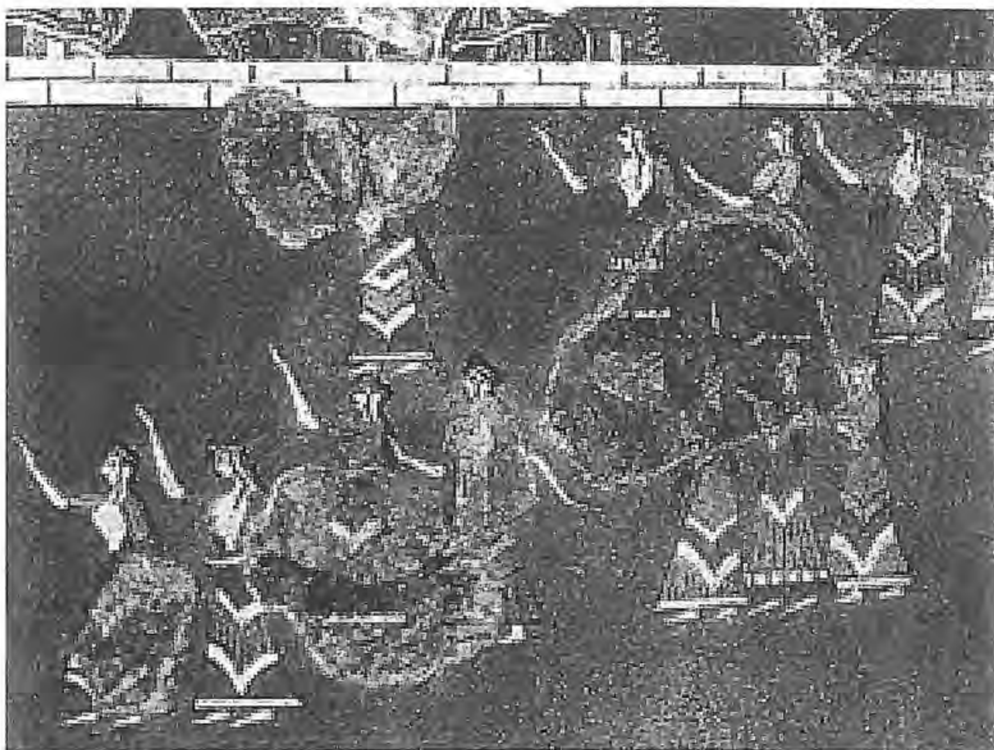




Fresca *Jocul cu Tauri* de la Cnossos. Atletul ce-şi dovedeşte curajul, înfruntând cu agilitate puternicul animal, este aşteptat cu braţele întinse de tânăra cretană. sec.XV î.Ch.

British Museum, Londra. Acrobat sărind peste taur, bronz din secolul XVI î. Ch.

Cretanii nu plasează arta deasupra lumii vii și nu-și imaginează la modul obsedant viața de dincolo. Arta figurativ-decorativă minoică are pentru prima dată o destinație hedonică propriu-zisă, misiunea de a delecta omul, de a-i înfrumuseța viața de zi cu zi. Reprezentările viului exprimă cel mai adesea bucuria de a trăi. Ea are pentru prima dată și un caracter public. Toate păturile sociale au posibilitatea de a avea obiecte de artă iar creatorii lor au multă libertate, importanța convențiilor tradiționale fiind minimă. Apar și *imagini de masă*, în care personajele sunt egale, solidare într-o acțiune comună și nu subordonate binecunoscutei perspective ierarhice.



Frescă de la Cnossos reprezentând un grup de participanți la un ritual. Sec. XV î.Ch. Repertoriul figurativ este divers: ceremonii cu cortegii de grațioase personaje feminine drapate elegant, cu pieptul dezgolit și talie subțire; bărbați tineri și supli aduc amfore, adună flori sau își dovedesc curajul în periculoase jocuri cu tauri masivi.

Cretanii nu-şi propun să depăşească prin artă ceea ce este intuit în mod nemijlocit. Hotarul senzorialităţii vizuale nu este împins niciodată spre aperceptiv sau spre comemorarea unor evenimente semnificative ale trecutului. Instinctualitatea şi forţa intuiţiei plasează arta cretană la polul diametral opus raţionalismului viitoarei culturi elenice dar şi spiritualităţii mistice egiptene sau pragmatismului despotic oriental.

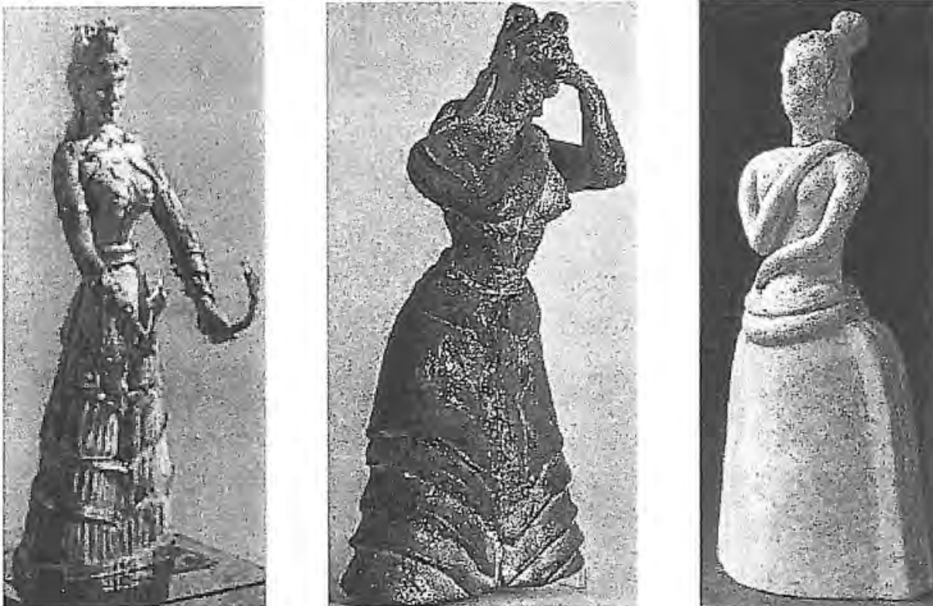


Zeiţe minoice din teracotă, având coroane cu motive vegetale şi zoomorfe, sec. XIV î.Ch.

Statuetele votive feminine, descoperite în sanctuare, sunt de fapt îmblânzitoare de șerpi, cu semnificații și repercursiuni magice în viața reală.



Muzeul Arheologic Heraklion, Creta. Zeitate a șerpilor de la Cnossos. Faianță din sec. XVI î.Ch. În religia minoică este considerată o figură centrală și sursă a vieții. Expunerea sânilor, leul miniatural de pe cap și cei doi șerpi pe care îi ține în mâini, sugerează la modul intuitiv miracolul și misterul vieții.



Muzeul din Boston, zeiță a șerpilor din aur și fildeș, sec.XV î. Ch. Staatliche Museen, Berlin. Orantă, sec.XVI î.Ch. Muzeul Arheologic Heraklion, Creta. figurină din faianță.

Așa numiții *cosași* care merg într-o procesiune cântând, concepuți ca o veritabilă scenă de gen, sunt conduși de un sacerdot cretan în timpul unui ritual ce asigură belșugul recoltei.



Muzeul Arheologic Heraklion, Creta. Vasul de steatită al culegătorilor recoltei descoperit la Hagia Triada este edificator pentru felul cum artistul cretan reușește, sculptând în piatră, să evoce atmosfera de entuziasm și bună dispoziție a momentului, sec XV î. Ch.



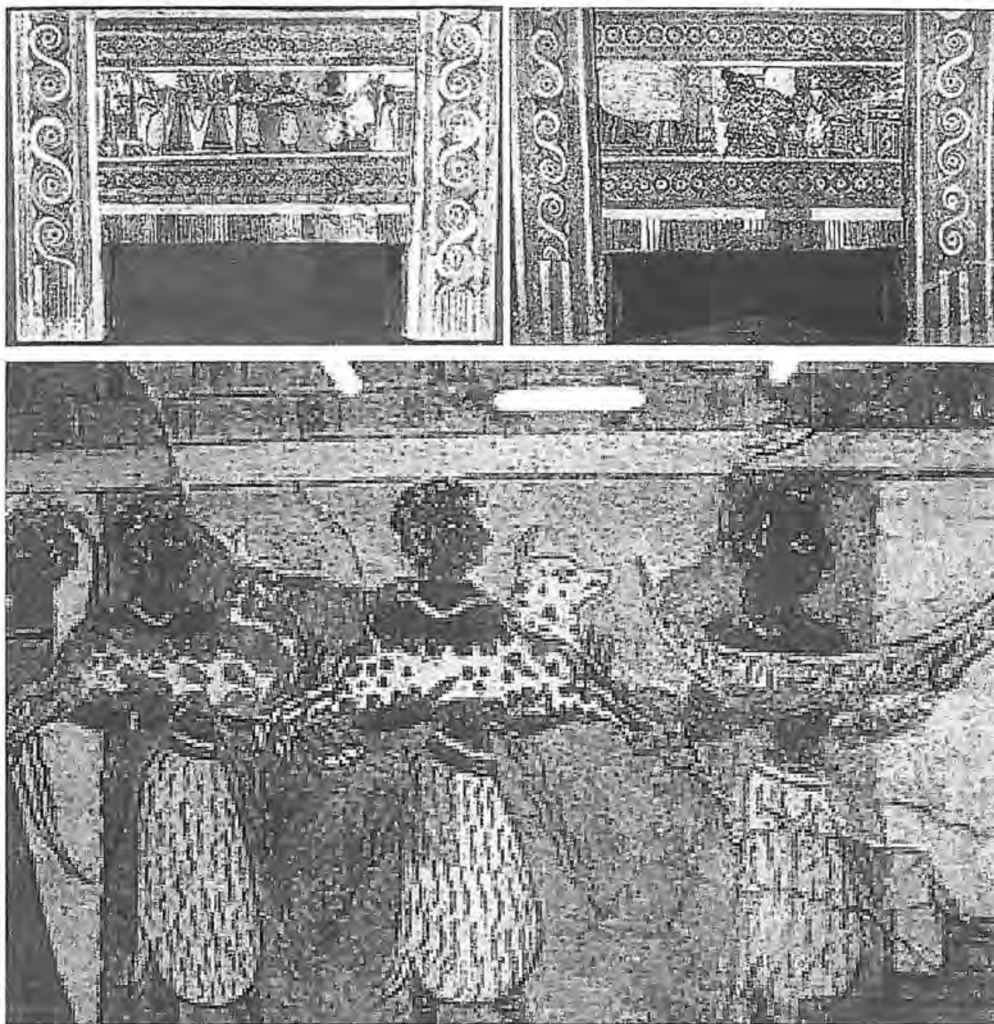
Muzeul Arheologic Heraklion, Creta. Vasul de steatită al culegătorilor recoltei, detaliu.

Spre deosebire de reprezentările ornamentale din Orientul Apropiat şi Egipt, cu încorsetări în compartimente uneori repetate în frize, în decoraţia ceramică egeeană, **întregul** este cel ce guvernează cu autoritate gândirea figurativă. Stilul decoraţiei cretane poate fi exemplificat prin vasele ornate cu vârtejul unei caracatiţe, ce dovedesc o frapantă unitate de gândire plastică între forma vasului, destinaţia practică şi motivul zoomorf din ornamentaţie. Caracatiţa pare că învăluie întregul vas într-o mişcare şerpuitoare caracteristică speciei. Forma spiralată şi torsionată, vortexul şi linia serpentinată au pregnanţă maximă şi sugerează în modul cel mai adecvat miracolul viului, însăşi forma vasului, cu toartele sale circulare pare să facă parte integrantă din repertoriul de forme al animalului marin.

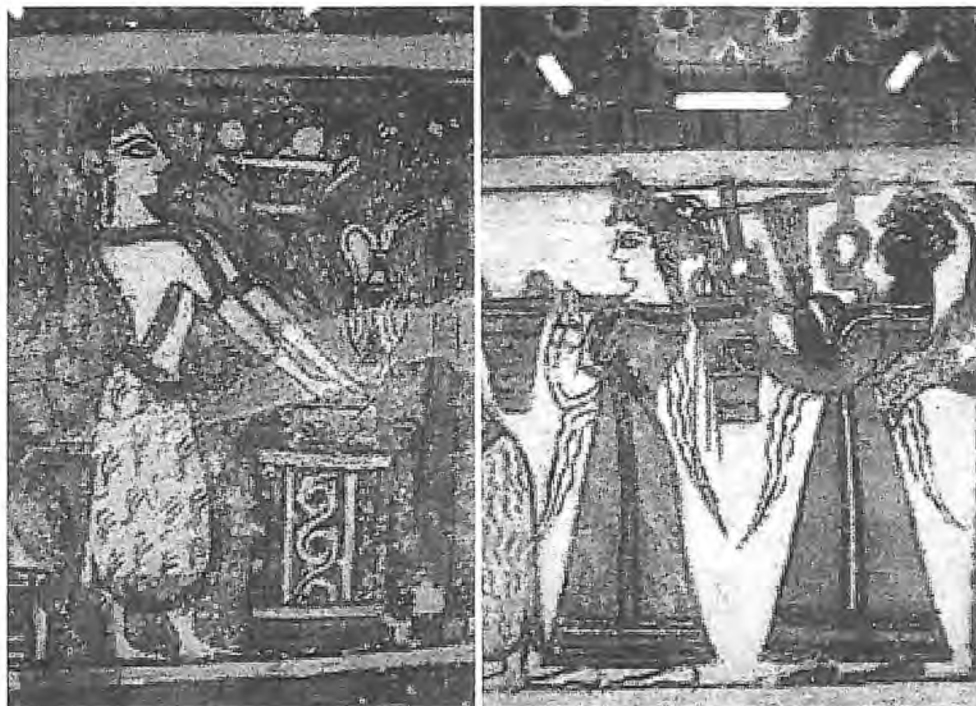


Muzeul Arheologic Heraklion, Creta. Vase minoice decorate cu motive zoomorfe din repertoriul marin: caracatițe, cochilii, meduze, pești, delfini, stele de mare etc. Pe vasul descoperit la Palaikastro, este remarcabil felul cum artistul cretan sugerează, dinamica caracatiței, prin poziționarea acesteia pe diagonala vasului și folosirea liniilor șerpuitoare ce acaparează toată suprafața. Sec XV î. Ch.

Reprezentarea bi-dimensională a omului în arta egeeană amintește în unele privințe de convenția egipteană, aplicată însă mult mai lejer: umeri, torace și ochi văzuți frontal iar capul, coapsele și gambele din profil. Decorativismul figurativ funerar are scopul doar de a orna, fără a viza atingerea nemuririi sau comemorarea vreunui despot vremelnic, cum se întâmplă în cele două mari civilizații contemporane Cretei. De altfel, nu ne este cunoscută efigia nici unui rege minoic.



Sarcofag minoic de la Hagia Triada. Motivația funerară a artei se face și ea simțită.



Sarcofag minoic de la Hagia Triada. În mormintele de la Hagia Triada, femeile, adesea văzute şi cu umerii din profil, au pielea albă iar bărbaţii brună.

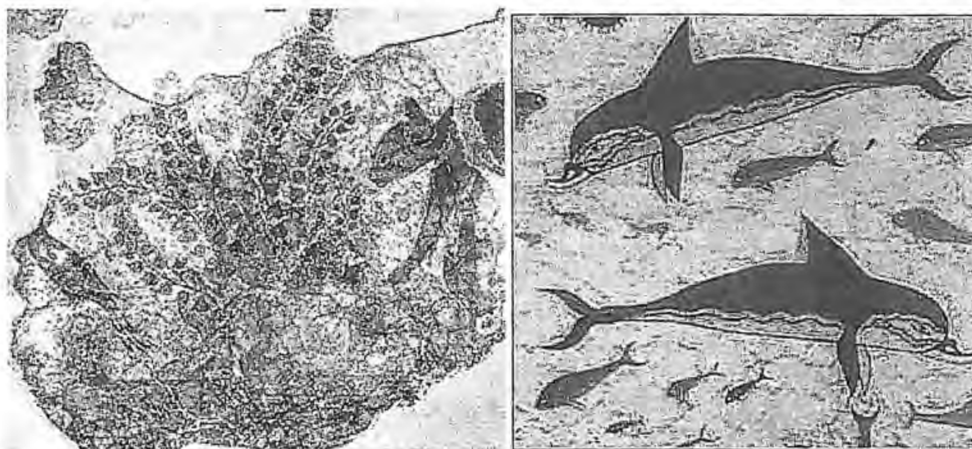
Relieful de pe *Vasul cu boxeri,* steatită sculptată descoperită la Hagia Triada, este comparabil cu *Vasul recoltatorilor* pentru măiestria artistului cretan de a descătuşa din piatra dură formele pline de vitalitate.





Vasul cu boxeri de la Hagia Triada. Decorația este dispusă pe patru registre, unul cu o luptă de tauri şi trei scene de box, cu variate mişcări. 1650-1500 î.Ch.

Palatul de la Hagia Triada are o cameră pictată cu reuşite fresce. Formele viului transpun la scară, imagistica miniaturală a sigiliilor. Plate, circulare sau spiralate, formele sunt delimitate de linii serpentinate, care însă nu pierd niciodată rolul descriptiv naturalist. Scenele sunt vii, cu multe animale, păsări şi femei îmbrăcate festiv. O pisică se furişează pândind un fazan, o căprioară aleargă peste stânci, o fată îngenunchiată culege brânduşe.



Pisică pândind un fazan, frescă de la Haghia Triada. 1550 î.Ch. Fresca cu delfini de la Cnossos, reia tematica vieţuitoarelor marine de pe vasele cretane. Motivele zoomorfe a fiinţelor marine, nautilus, octopode, caracatiţa, sepia umplu complet spaţiul decorat. Domină formele spiralate, vârtejurile şi S-ul serpentinei.



Cele mai numeroase fresce sunt însă pe pereţii încăperilor Palatului de la Cnossos. Puţine picturi sunt în mărime naturală: graţioasele *doamne pe albastru* şi *tinerele aşezate*. Unele motive figurative din fresce se repetă.

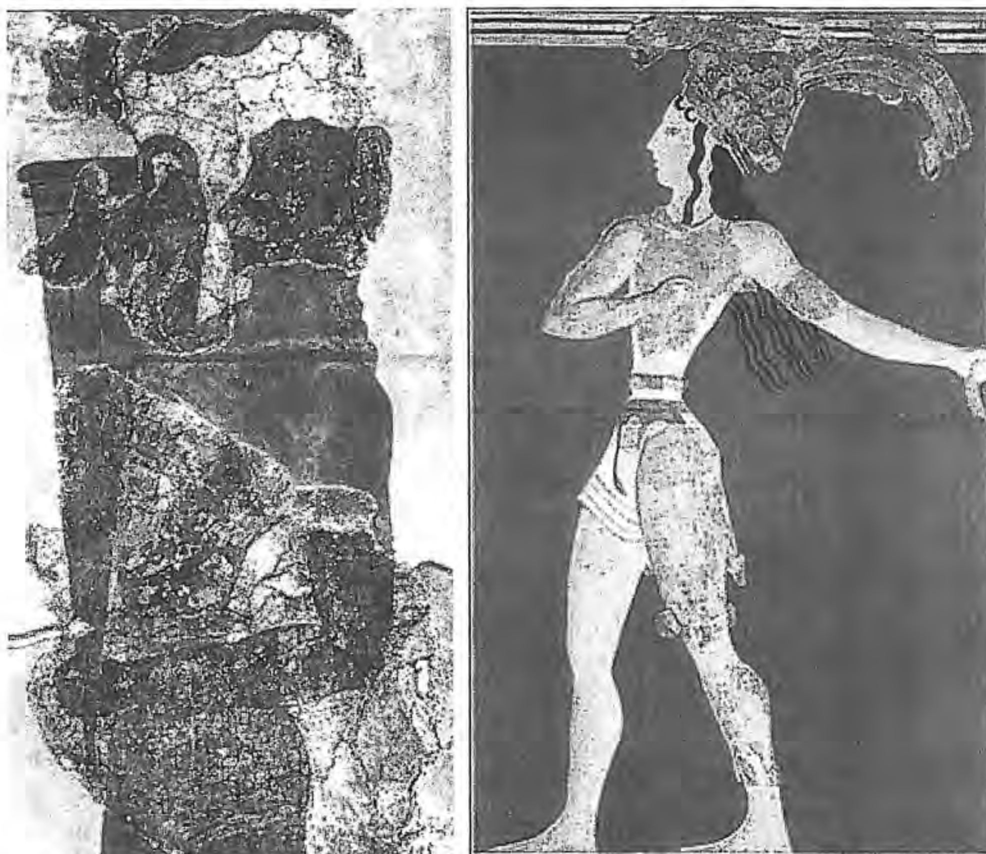


Muzeul Arheologic Heraklion. *Doamnele pe albastru* au mâinile surprinse în variate și elegante mișcări comparabile cu cele ale renascentistului Botticelli. Sec XV î.Ch.



Muzeul Arheologic Heraklion, Creta. *Femei așezate*, frescă minoică de la Cnossos. Reprezentările egeene frapează prin flexibilitatea mișcării și subțirimea siluetei, mai ales mijlocul suplu al corpului.

O procesiune de femei şi bărbaţi, în mărime naturală, merge spre sala tronului aducând ofrande. Aici se află *purtătorul de pâlnie*, înalt de 1.75 m şi *Prinţul cu flori de crin*, pictaţi pe la sfârşitul secolului XV î.Ch.



Purtătorul de pâlnie şi *Prinţul cu flori de crin*, picturi murale din palatul de la Cnossos.

Tipul antropologic cretan, aşa cum este el reprezentat în fresce, este unul bine proporţionat, zvelt, cu talie subţire de *viespe*, capul dolicocefal, cu frunte dreaptă şi înaltă, profil nazal proeminent şi păr negru buclat. Acest tip se găseşte şi azi în insule şi se numeşte *protomediteranid*. Chipul femeii cretane este individualizat: ochi mari, sprâncene fine, vivacitate în privire, nasul proeminent *în vânt*, buze pline şi bărbie mică.





Femeile sunt pictate cu lejeritate, așa cum se vede în portretul denumit *Mica Pariziană*. Profilul are o expresie vivace și ușor provocatoare, realizată prin linii spontane, culori vii și detalii incitante. Personajele feminine sunt active și temperamentale iar varietatea de posturi în care sunt înfățișate, indică un statut social egal cu al bărbaților. sec XV î.Ch.

Prințul cu flori de crin este printre puținele figuri supradimensionate, având 2,1 m. înălțime. Reliefurile din stuc, din anticamerele de nord reprezentând *jocuri cu tauri*, deși la dimensiuni naturale, par colosale.





Reliefuri de stuc pictat. Tauri în mărime naturală de pe poarta regală a propileei de nord.



Maimuța printre brânduşe şi *Culegătorul de şofran* de la Cnossos amintesc prin ineditul şi candoarea tematicii de frescele de la Hagia Triada şi Akrotiri. sec. XVII î.Ch.



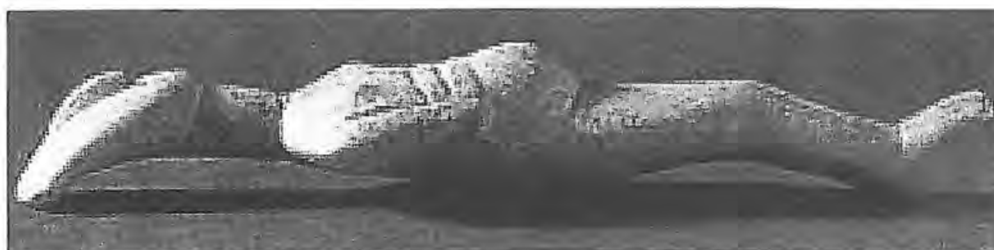
Akrotiri, Ciclade. Fresca cu maimuțe. Cnossos. Pasăre albastră printre trandafiri sălbatici.

Insulele Ciclade, Delos, Nascos, Melos, Paros, dispuse sub formă de inel în Marea Egee (kyklos=cerc), au apogeul cultural în mileniul III î.Ch. Ele sunt spațiul unei culturi unitare şi al unor populații înrudite cu cele din Asia Mică şi Creta. De la jumătatea mileniului III, formele devin

geometrizate, idealizate şi mult simplificate. Braţele sunt încrucişate pe piept şi împreună cu umerii descriu un trapez iar gambele strâns lipite, formează un soclu îngust. Feminitatea este redusă doar la triunghiul pubian şi sânii feciorelnici. Pelvisul şi abdomenul au uneori tendinţe la obezitate. Gâtul lung şi capul prelungit sagital fără modelajul elementelor feţei, doar cu un semn ce indică nasul, dau un aspect asemănător cu al unui instrument muzical cu coarde. Statuile cicladice votive au misiunea să ofere companie sufletelor defuncţilor protejând rudele de imixtiunea acestora printre cei vii.

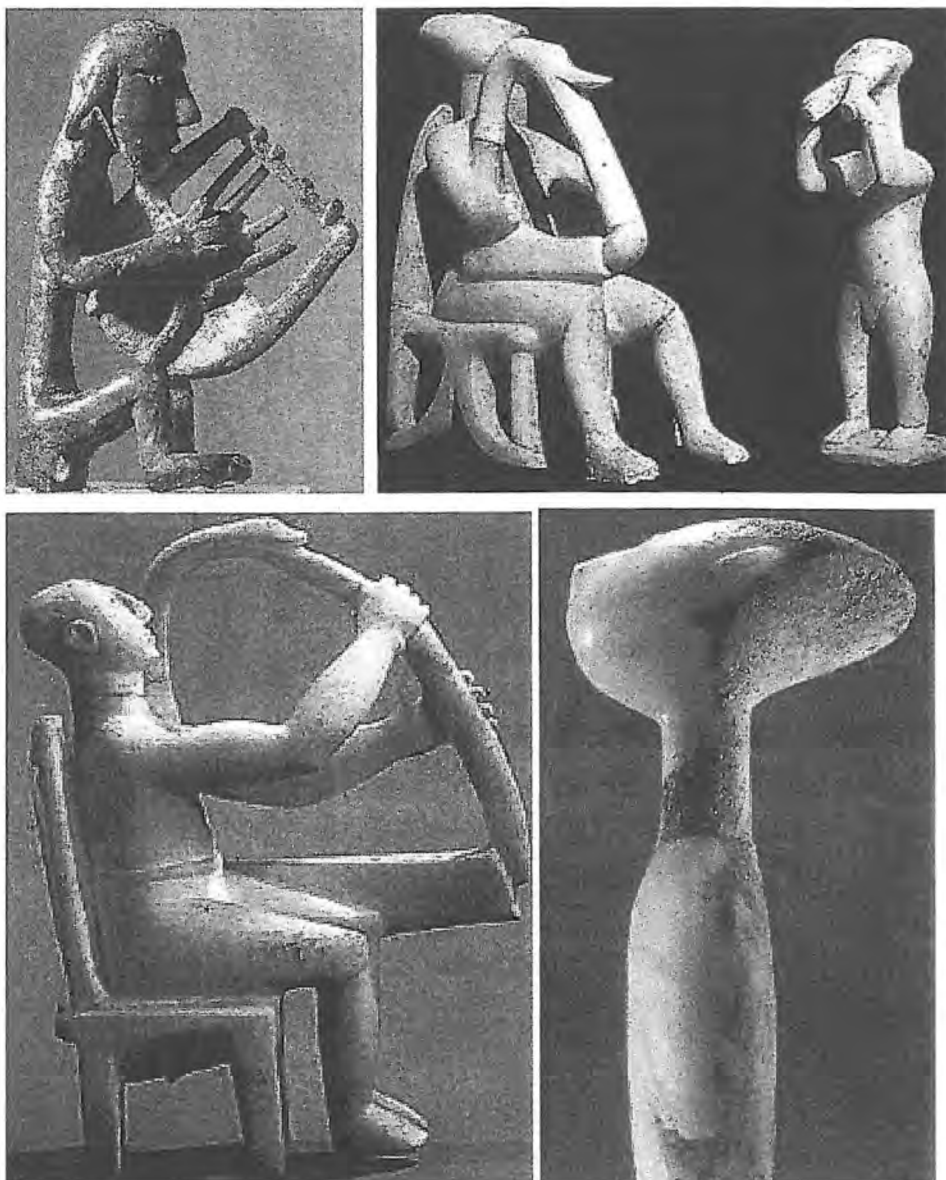


Reprezentări feminine mult stilizate tip Late Spedos, Dokathismata şi Chalandriani.



Figurină de marmură tip Late Spedos reprezentând o femeie gravidă. Vechiul simbol al triunghiului vulvar este semn al cultului fecundităţii. sec.XXV î. Ch.

Personajele bărbăteşti apar într-o gamă mai variată de posturi dar la fel de mult schematizate. Unele statuete reprezintă muzicieni mult stilizaţi, ce fac corp comun cu instrumentul la care cântă: liră, harpă, flaut etc.

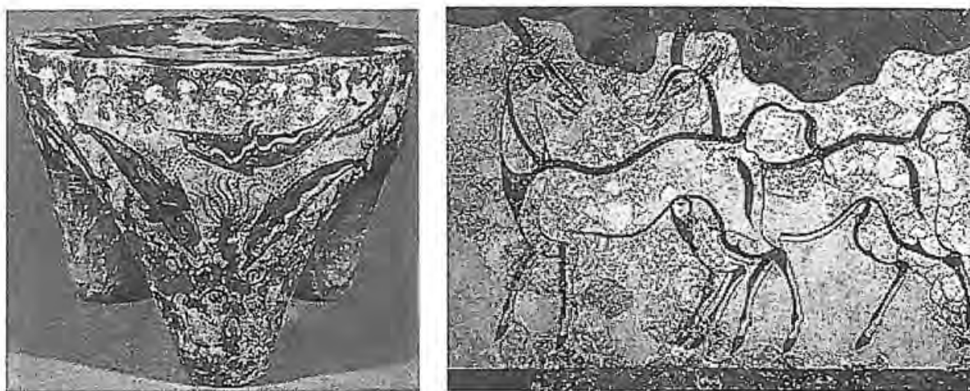


Muzeul Arheologic Heraklion, Creta. *Bard*, cântăreţ cu liră. Harpist şi interpret la fluier dublu, descoperiţi împreună într-un monument funerar din Keros.
Privitorul de stele, figurină cicladică tip Louros, de marmură. Capul înclinat meditativ are un aspect ţuguiat iar ochii parcă privesc cerul. secolul XXVIII î.Ch.



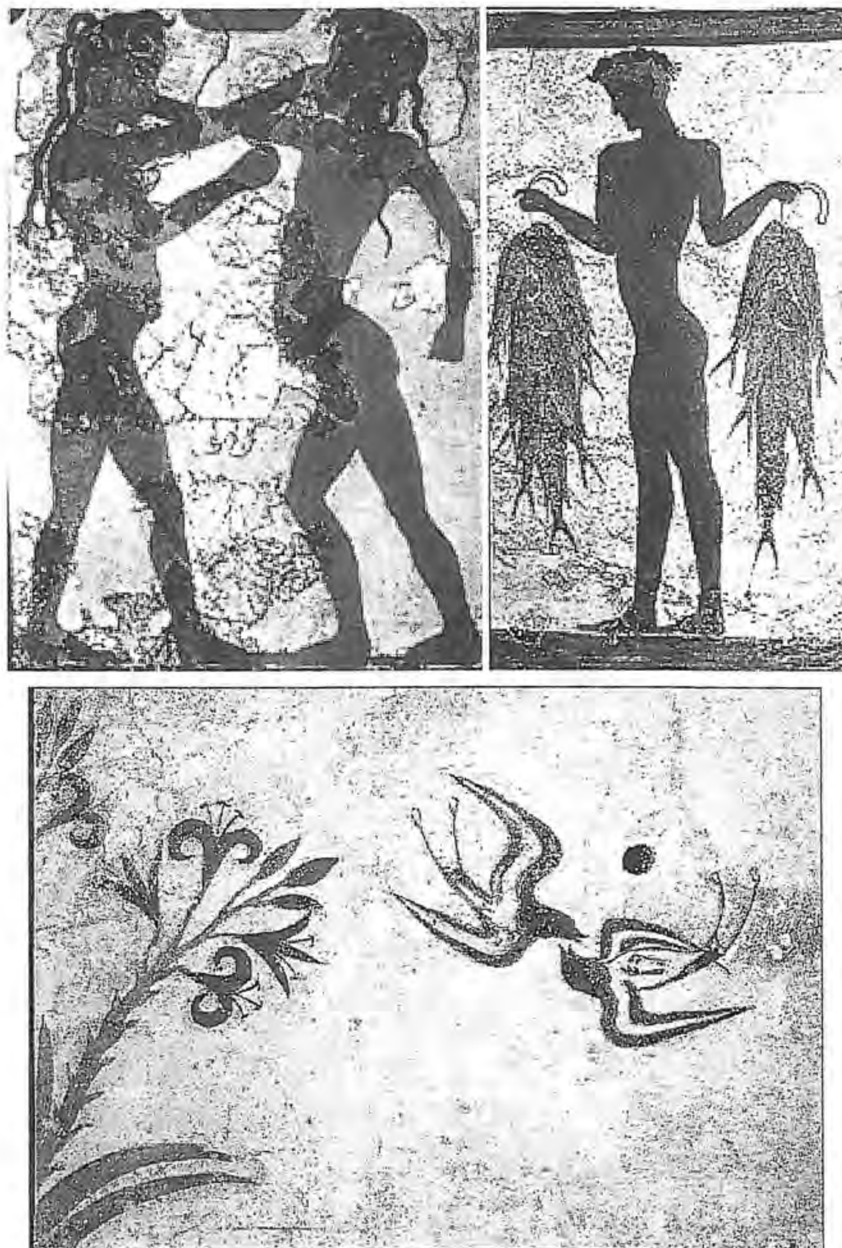
Figurină bărbătească tip războinic-vânător însoţit de o reprezentare feminină. Au fost găsite în acelaşi mormânt.
Bărbat aşezat, ridicând cupa pentru un toast. sec.XXVII î.CH.

Descoperirile arheologice recente au scos la iveală îngropate sub lava vulcanului Santorin, la *Akrotiri*, un adevărat Pompei al Cicladelor.



Akrotiri. Măsuţă pentru ofrande cu vietăţi marine şi frescă cu antilope. Secolul XV î.Ch.

Arhitectura civilă este decorată cu picturi murale, dintre care se remarcă *Fresca primăverii* cu flori şi zbor de rândunele în zig-zag, rotindu-se una în jurul celeilalte, pescari aducând peşte, copii înfruntându-se în lupte şi box şi scene de ceremonial religios, cu tinere femei preotese.





Insularii observă în natură tot ce este mai schimbător și mai flexibil. Se remarcă lipsa de unitate în decorațiile vaste dar impresionează vioiciunea, dezinvoltura, spontaneitatea, fantezia și inventivitatea. Prin tematică și realizare, frescele de la Akrotiri amintesc de arta cretană.



La Phylacopi, în insula Melos, în fresca *Marină cu peşti zburători*, peştii înaripaţi înoată sau mai degrabă zboară într-un spaţiu imaginar.





O demarcaţie clară între arta cretană şi cea **miceniană** este greu de făcut. Cuceritorii micenieni sunt la rândul lor cuceriţi de măiestria artiştilor cretani, care le decorează armele şi palatele cu scene de vânătoare, ecouri ale celor de pe insulă. Stilul, tematica şi modalitatea reprezentării sunt în mare aceleaşi. Vasele şi obiectele de cult, adesea lucrate în aur sunt decorate, cu forme ce continuă imagistica cretană, reprezentări omeneşti sau animaliere : tauri, maimuţe, păsări, lebede, vulturi, câini, feline şi specii marine surprinse cu îndemânare în atitudini caracteristice.



Muzeul de Arheologie, Athena. Taur micenian, argint şi foiţă de aur. Sec. XIV î.Ch.
Louvre. Decoraţie de aur cu scena de vânătoare şi crater micenian cu tauri. Sec. XIV î.Ch





British Museum. Vas micenian de teracotă sub formă de leu şi vas decorat cu caracatiţă.



Louvre. Teracotă feniciană descoperită în Cipru, dedicată cultului maternităţii şi relief decorativ în fildeş cu reprezentarea zeiţei creto-miceniene a fertilităţii, hrănind două capre sălbatice. Frecvenţa reprezentării de zeităţi feminine cu forme opulente indică un cult al fecundităţii ce continuă modalitatea neolitică de pe continent şi Malta.

Cele două cupe de aur descoperite la Vaphio, Sparta, marchează apogeul artei egeene a reliefului decorativ. Lucrate în tehnica *au repoussé,* ele înfăţişează capturarea taurilor sălbatici şi apoi domesticirea şi folosirea lor la muncă. Realismul şi vivacitatea reprezentării sunt însă emblematice pentru stilul cretan. Prin desenul unei fiinţe se exprimă de fapt întregul freamăt al viului iar prin linii şerpuitoare se realizează sinteza chiar şi în reliefuri, cum este cel reprezentând tauri formând un tot unitar în mişcare.



Muzeul de Arheologie, Athena. Cele două cupe de aur de la Vaphio decorate cu reliefuri.

Gustul noilor stăpâni este însă altul. Vioiciunea, spontaneitatea şi lipsa de încorsetare fac loc treptat căutării unui raţionalism sobru al concepţiei. Micenienii preţuiesc simţul măsurii şi limpezimea, precizia proporţiilor, ordinea şi echilibrul. Sculptura miceniană continuă maniera cretanilor dar depăşeşte limitele miniaturalului. *Poarta leilor*, ce străjuieşte intrarea Palatului din Micene, supune forma acestora constrângerilor unui spaţiu triunghiular. Leii au corpul sculptat în piatră şi capul turnat în bronz.



Micene. Poarta leilor. Muzeul Naţional de Arheologie, Athena. Grup statuar a trei zeităţi miceniene, sculptate în fildeş. sec. XIV î.Ch.

Apar măştile de aur cu destinaţie funerară. Pentru reprezentarea antropomorfă din arta miceniană semnificative sunt cele cinci măşti din foaie de aur, modelate prin tehnica *au repoussé* a unor personaje regale bărbăteşti, descoperite în mormintele atrizilor de lângă Corint. Pot fi considerate adevărate portrete ce ne permit să reconstruim fizionomia şi tipul etnic al micenienilor, diferit de cel minoic şi cicladic.



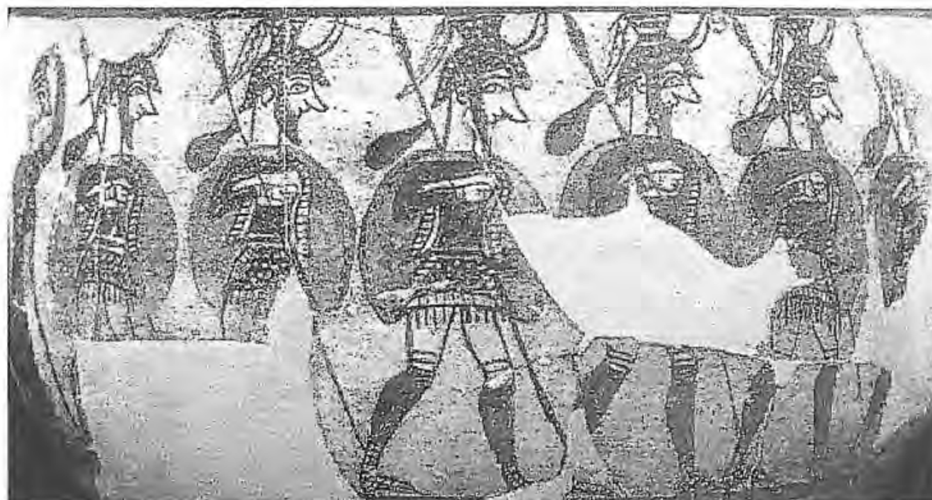
Muzeul Naţional de Arheologie, Athena. (sus) Masca lui Agamemnon. sec.XV î.Ch. Capul dolicocefal are orbite apropiate, ochii mari, buze subţiri şi nasul drept. Uneori sprâncenele sunt împreunate la rădăcina nasului şi continuitatea liniei de profil, la trecerea de la frunte la nas, anunţă tipul grecesc, diferit de cel minoic, fiind un amestec de caractere nordice şi mediteraneene.



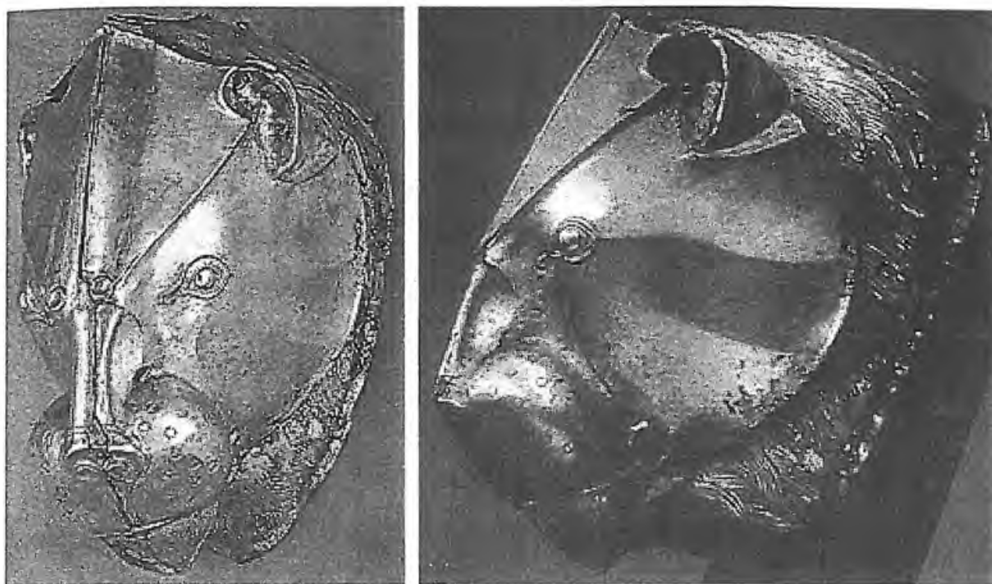


Cap micenian din ipsos pictat. sec.XIII î.Ch.

Figurile bărbăteşti de pe decoraţia ceramică au profilul proeminent până la caricatural, barba şi părul lung. Pe vasul cu războinici de la Micene, din secolul XII î.Ch., ostaşii au părul strâns într-o coadă, ce le cade peste ceafă până la umeri aşa cum îi descrie Homer: *aheii cu plete dese.*



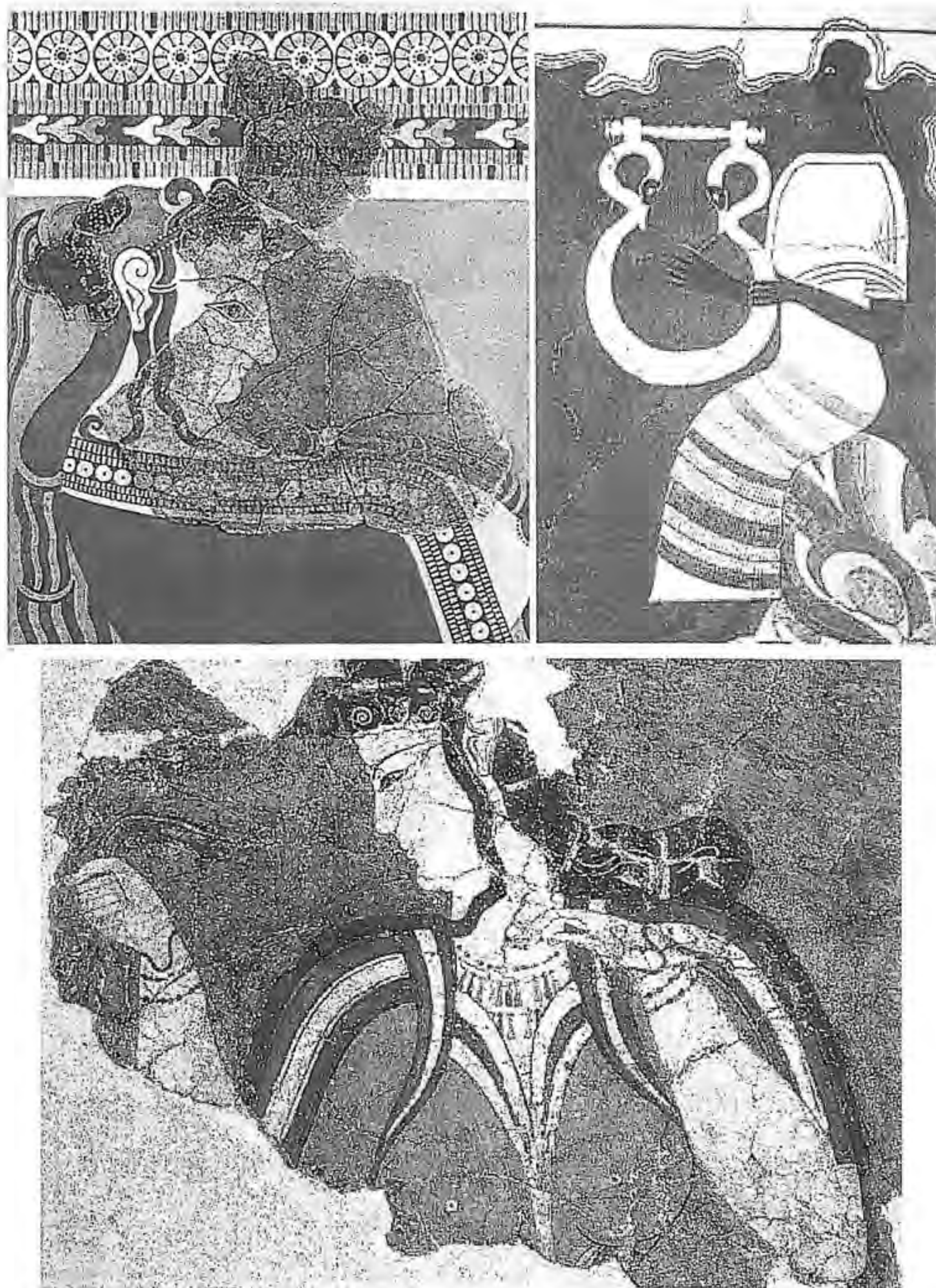
Muzeul de Arheologie, Athena. Vasul cu războinici descoperit la Micene, sec. XII î.Ch.



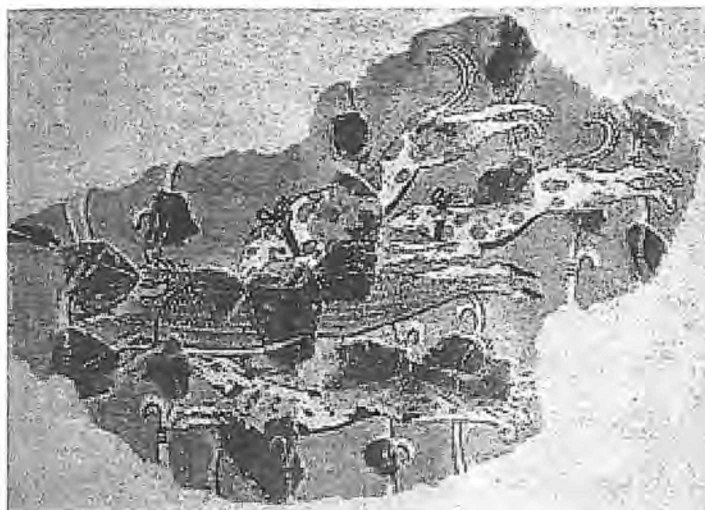
Muzeul Naţional de Arheologie, Athena. Cap de leu din aur. Micene, 1550 î.Ch.

În relieful şi pictura miceniană morfologiei reprezentării cretane i se adaugă interesul pentru detaliu şi stilizare. În frescele de la Tiryns, formelor vii li se dă o culoare omogenă adesea independentă de culoarea locală, fără sclipiri şi semitonuri iar liniei de contur, un traseu idealizat cu rafinament.

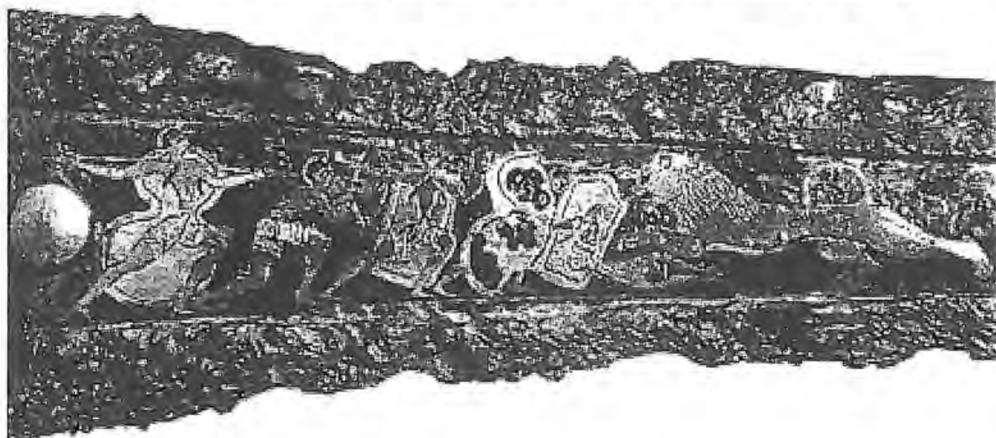




Muzeul de Arheologie, Athena. *Fresca lui Orpheus* din Palatul lui Nestor din Pylos. Portretele de femei din frescele de la Tiryns descriu un personaj tipic pentru femeia ahee, cu profil grecesc, dar cu o vitalitate rurala, nas mare şi bărbie puternică. sec.XIIIî.Ch.



În scena vânătorului de mistreţi, câinii stilizaţi sunt plasaţi pe un albastru-violet uniform.



Scenele de vânătoare sau de luptă ce decorează armele miceniene păstrează ceva din patosul cretan. Tensiunea maximă a luptei corp la corp este sugerată prin superioritatea posturii dominante a celui ce pare a fi pe cale să câştige şi dârza rezistenţă a celui îngenuncheat, care parcă ştie că în spatele său, un camarad intervine în sprijinul său. Complexitatea subiectului şi desfăşurarea dramatică, ce solicită un ascuţit simţ pentru mişcarea corpului omului şi animalelor, anunţă viitoarea spiritualitate homerică.

Suntem cu toții greci. Legile noastre, literatura noastră, religia noastră, arta noastră își au rădăcinile în Grecia.
Shelley

Morfologia reprezentării grecești

Viziunea morfologică realistă este trăsătura fundamentală a artelor mediteraneene. Ea atinge una din cele mai înalte culmi în arta Greciei antice. Spiritul logic, ordonator și generalizator al artistului grec impresionează prin seriozitatea cu care studiază forma anatomică. Dragostea senzuală pentru formele corpului o transpune în artă cu stăpânire de sine și subtilă armonie pentru a obiectualiza grația, bucuria, eroismul vieții dar și echilibrul rațiunii.

Premisele socio-culturale în care apare arta grecească sunt diferite atât față de autocrațiile despotice ale Orientului Apropiat dar și de absolutismul teocratic al faraonilor. Noutatea administrativ-politică ce o aduce *polisul* grecesc în condițiile lumii antice este conceptul de *democrație*. Limitele în care se realizează aceasta nu presupun însă anihilarea tentativelor de perfecționare continuă, ci mai degrabă, necesitatea de a se face față unor năvăliri străine. Criteriile morale ale grecilor antici sunt sintetizate în valorile de dreptatea socială, ce dă fiecărui cetățean ceea ce i se cuvine, adevărul, căutat cu înfrigurare de înțelepți și simțul măsurii sau moderația. Pericle afirmă: *Dragostea noastră pentru frumos nu ne duce la extravaganță*. Proprie spiritului elen este plasarea omului în centrul preocupărilor spirituale. Conform lui Prothagoras, *omul este măsura tuturor lucrurilor, nimic nu este mai frumos decât corpul său, mai îndemânatic decât mâna sa, mai subtil decât spiritul său*. În aceeași ordine de idei, Sofocle afirmă: *multe sunt minunile lumii și nici una nu este mai minunată*

decât omul. Divinitățile, pornind de la etalonul uman, sunt făpturi eterne, desăvârşite, fără imperfecțiuni fizice sau morale şi guvernate de scopuri, sentimente şi idealuri omeneşti: Zeus şi Poseidon simbolizează puterea bărbatului creator pe Pământ şi pe mare, Hera este întruchiparea femeii mature şi a maternității, Athena, zeița înțelepciunii, Apollo, zeul frumuseții juvenile iar Aphrodita, zeița iubirii senzuale. Stilul elenic şi cel elenistic, aşa cum arată şi numele, sunt ambele greceşti. Primul, mai vechi şi mai pur, pune în centrul preocupărilor sale umanul iar cel de-al doilea, mai difuz şi mai cosmopolit, supraumanul.

Când zeii erau mai umani, oamenii erau mai divini, este dictonul ce dă grecului antic multă încredere în sine. Vasele de ceramică, ca şi templele greceşti, sunt concepute după modelul organic al trupului omenesc. I se pot atribui tors, gât şi brațe, echilibrate dimensional într-o frumoasă simetrie. Structurile umane sunt folosite şi ca elemente decorativ-compoziționale pentru arhitectură, cu un dinamism motivat psihologic după o logică narativ-dramatică. Religia grecilor antici este o mitologie narativă supranaturală, construită după modelul societății umane şi sugerează de cele mai multe ori ideea de sublim, omul devenind erou, titan sau zeu. Frumusețea este considerată de origine divină, atribuind viului un substrat ideal matematic în rezonanță cu armonia cosmică. Inovatoare este personificarea prin divinitate a unui criteriu uman generalizat iar față de Orient, fundamentul rațional, exoteric şi narativ. Mitul este abstractizarea unei procesualități a vieții reale iar ființa divină este de fapt aspirația umană spre perfecțiune. Legenda transpune în metafizic întâmplări ale poporului grec motivate prin psihologia acestuia, cu ideația, patosul şi etica specifică acestuia. Cultul este simplu şi nemijlocit. Nu există o castă preoțească bine organizată care să îşi asume meritul de mediatoare între oameni şi zei, nici texte sacre sau dogmatice.

Contribuţia cu adevărat originală a Greciei Antice la cultura universală este apariţia **filosofiei**. Prin aspiraţia la limpezime şi raţionalism, în încercarea de a desluşi obiectiv lumea, ea este mai aproape de pozitivism decât de o dogmatică teologică, cu toate că iniţial, discursul filosofic este o oscilaţie permanentă între o atitudine bazată pe logică şi căutare raţională a adevărului şi diversele interpretări cu caracter mai mult sau mai puţin speculativ şi antropocentric. Acestea îşi găsesc însă o bogată ilustrare în artă. Însăşi etimologia noţiunilor fundamentale de mitologie, filosofie, democraţie... certifică originea lor. Originalitatea filosofiei greceşti are ca rezultat în plastică trecerea de la reprezentarea strict anatomică a formei spre înţelegerea mişcării, a diversităţii morfologice şi în cele din urmă a calităţilor sufleteşti.



Roma, Villa Albani. **Socrate** imaginat după felul cum este portretizat în scrierile vechi. Descriptiv, el are unele caracteristici inestetice: calviţie, un profil concav caraghios dar atitudinea concentrată şi sobrietatea privirii impun respect şi obligă la reflexie profundă asupra valorii intelectuale a personajului.

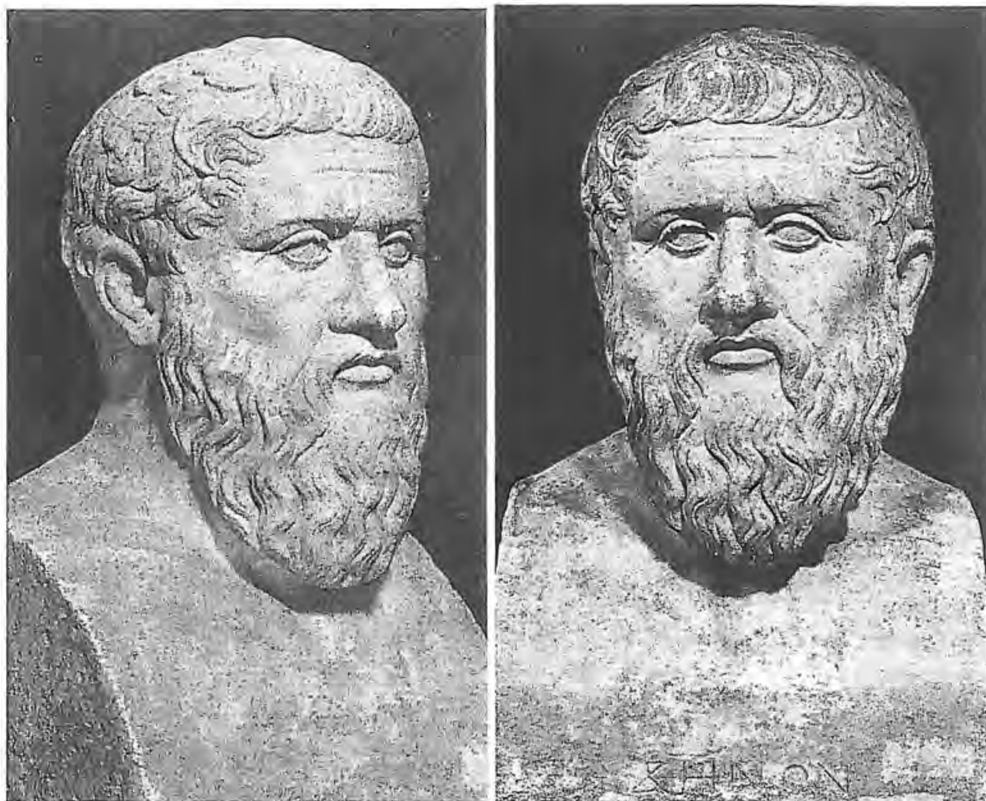
Socrate este cel dintâi filosof ce orientează efortul cognitiv spre profunzimile psihologice ale însuşi subiectului ce încearcă înţelegerea universului, în concordanţă cu inscripţia sacră de la Delphi: *Cunoaşte-te pe tine însuţi* sau cu Xenocrate, care îl laudă pe Aristide din Teba: *primul care pictează sufletul şi exprimă afecţiunile şi pasiunile*. Socrate este şi iniţiatorul primelor demersuri de a contura cu precizie sensul noţiunii de *frumos*. În acest sens el afirmă: *artiştii noştri sunt mai curând dintre aceia dăruiţi cu putinţa de a descoperi adevărata natură a frumuseţii şi armoniei, căci atunci va trăi tineretul nostru într-o ţară a sănătăţii, printre sunete şi privelişti plăcute şi va primi binele în toate când frumuseţea, revărsarea de lucrări plăcute va pătrunde în ochi şi în ureche ca o adiere dătătoare de sănătate, de pe un tărâm mai pur, pe nesimţite atrăgând sufletul din fragedă pruncie într-o asemănare şi potrivire cu frumuseţea raţiunii.*

În dialogurile cu pictorul Parrhasios, el afirmă: *artistul trebuie sa reprezinte în formă vizibilă operaţiile sufletului* iar pictorul argumentează că deoarece nu este posibil să găsim perfecţiunea la un singur model, *trebuie să combinăm cele mai frumoase detalii ale mai multora, reuşind astfel să dăm întregului corp o înfăţişare frumoasă.* Astfel că filosoful recomandă artiştilor să preia părţile cele mai potrivite demersului lor de la modele diverse şi să le recompună ulterior în opera definitivă. O legendă afirmă că pictorul Zeuxis, pentru a crea chipul Elenei, alege cinci tinere fete de la care ia părţile cele mai frumoase.

La polul opus, **Cicero** afirmă că Phidias nu apelează la nici un model real pentru a construi chipul lui Zeus. Sculptorul scoate la lumină un ideal abstract de frumuseţe şi un model etic aflat în interioritatea şi imaginaţia subiectivităţii sale creatoare, ce-i coordonează ochiul şi dalta. Etica ce o presupune valoarea artistică trece întotdeauna la greci în faţa celei pur

contemplative sau desăvârşirii realizării tehnice a operei. Modelul moral propus de artişti, fiind improbabil de găsit integral la un individ real, se preferă a fi construit pe cale imaginativă prin crearea unui prototip perfect. Cicero susţine că *adevărul nu este o condiţie a frumosului, nici suficientă, nici indispensabilă*, argumentând că dacă adevărul ar fi suficient, arta ar deveni inutilă.

Platon introduce în filosofia grecească noţiunea *plăcerii raţionale şi iraţionale* dar nu recunoaşte decât gnoseologia bazată pe raţiune şi respinge pentru prima dată valoarea proprie a artei: *adevărul este o condiţie indispensabilă a frumosului deşi nu o condiţie suficientă.*



Roma, Vatican, Sala delle Muse. Portretul lui **Platon**. Izvorâtă dintr-o motivaţie creatoare sincretică, spiritualitatea umană este reflectarea celei divine ce pune în mişcare lumea, ţintind la sinteza supremă de Bine-Adevăr-Frumos ce formează un tot unitar.

Pentru filosof, *artistul este un ins care uneori pare a se adresa mai curând slăbiciunilor decât tăriei firii omenești. Tot felul de confuzii se dezvăluie înăuntrul nostru iar aici avem acea slăbiciune a minții omenești, pe care o speculează arta evocării și a înșelării prin lumină și umbră și prin alte mijloace ingenioase, cu un efect aproape vrăjitoresc. În lucrări de sculptură sau de pictură, dacă sunt de o oarecare mărime apare o anumită măsură de înșelătorie, căci dacă artiștii ar da proporțiile reale ale operelor lor, partea de sus, care se află mai departe, ar părea disproporționată față de cea de jos care este mai aproape. Astfel, ei părăsesc adevărul în lucrările lor și dau numai proporții ce par frumoase, nesocotindu-le pe cele reale.*

Speculația idealistă și peiorativă asupra artei nu este însă extinsă și asupra noțiunii de Frumos. Pus împreună cu Binele și Adevărul în centrul sistemului său axiologic, el este însă un atribut al *ideilor metafizice*. În concepția platoniciană, arta trebuie să înlăture efemerul și întâmplătorul, să urmărească permanențele, căutând și subliniind esența: *Ce are de pierdut pictorul, dacă după ce a creat cu cea mai mare măiestrie un ideal al omului de o frumusețe desăvârșită, n-ar putea arăta că un asemenea om a trăit vreodată? Concepția noastră este oare mai puțin bună dacă nu putem dovedi posibilitatea orânduirii unei cetăți în felul pe care l-am descris?*

Artiștii și activitatea lor nu atrag respectul filosofului, pentru că nu aparțin decât teritoriului înșelător al simțurilor. Arta nu poate atinge frumusețea și adevărul suprem al ideilor, ci încearcă să reprezinte ființele reale, la rândul lor copii de rangul doi ale ideilor. Prin urmare, activitatea artiștilor este de ordinul trei, o copie a deja șterselor umbre reale ale ideilor metafizice. Creația artistică nu este deci un atribut al zonelor superioare, logice ale psihicului ci a celor joase, senzoriale. Destinată plăcerii simțurilor, ea încețoșează conștiința și fragilizează sufletul.

De aici, până la a elimina poeții, pictorii și sculptorii ca imitatori de mâna a treia din utopica sa *Republica*, nu este decât un pas. Mai plauzibil este însă faptul că Platon plasează în zonele inferioare ale valorilor spirituale acele aspecte de imitație ieftină, care promovează o falsă virtuozitate în a imita cu totul servil natura. În epocă, circulau istorisiri despre Zeuxis, care prin măiestrie în trompe-l'oeil atrăgea păsările cu boabele de strugure pictate sau Myron, a cărui vacă sculptată stârnea instinctele taurilor sau păcălea viței cu ugerul ei.

Formele viului fiind doar umbre ale realităților de prim rang, perfecte, imitarea lor se face nu numai pe calea senzorialității dar și a idealizării. Majoritatea scrierilor antice sunt de acord cu importanța dimensiunii rațional-logice în operele de artă figurativă. După cum afirmă Sofocle, *rațiune umană este cel mai mare dar al zeilor* iar Anaxagora afirmă că *mintea are putere asupra a tot ceea ce este viu.*

Modelajul corpului în sculptura antică este un imn adus anatomiei iar jocul subtil al proporțiilor, purificate până la esențializare, este armătura geometrică secretă a segmentelor morfologice. Acesta este climatul conceptual în care apare canonul de proporționare a corpului uman al lui Polykleitos și al lui Lysippos. *Simetria* acestor canoane este dată tocmai de acordul muzical matematic al dimensiunilor egale, definite prin armonia raporturilor de numere mici. Artiștii greci prefigurează însă și folosirea ritmurilor armonice ale *secțiunii de aur*, proporții geometrice cu progresii iraționale de creștere sau descreștere, bazate pe ideea de inegalitate. Dodecaedrul, amplificarea în spațiu a simetriei pentagonale și a secțiunii de aur, este ales de Platon ca simbol al armoniei cosmice. În mistica pitagoreană, numerele sunt simboluri ale frumuseții și ale vieții.

Aristotel, considerat precursor şi al biologiei, zoologiei şi anatomiei comparate, dovedeşte în lucrarea sa *Historia animalium* o erudiţie surprinzătoare, dobândită în urma unei stăruitoare activităţi de cercetare morfologică asupra fiinţelor vii. Preocuparea sa de a teoretiza şi activitatea artistică prinde treptat contur şi substanţă, filosoful introducând pentru prima dată noţiunile de *mimesis, poiesis* şi *catharsis*. El afirmă că arta îşi are originile în senzorialitatea directă, concordantă cu natura, dar evoluează spre adevărul metafizic, unde apelează la cunoaşterea logic-raţională şi capătă echilibru, simetrie, ordine şi proporţionalitate. El fundamentează astfel **filosofia artei**, printr-o atitudine şi valorizare conştientă, aşezând la baza actului creator imitaţia, *mimesis*-ul, ce permite recunoaşterea figurii obţinute prin asemănare, deci prin iluzie şi *metaforă.*



Roma, Thermenmuseum. **Aristotel.**

Imitaţia (în sens psihologic pozitiv), dimensiune profund înrădăcinată în comportamentul uman şi inevitabil în activităţile artistice, ne interesează sub aspectul de principiu motivaţional. Fără să înţelegem simplist această imitaţie, ca pe o copie plată a realului, este indiscutabil că, pentru Aristotel, arta înseamnă *cunoaştere*. Această dimensiune, întregită cu aportul capacităţilor creatoare conturate în cel de-al doilea principiu constitutiv, *poiesis*, măsură a noului şi a originalităţii, face posibilă naşterea operei. În *Poetica* sa, Aristotel observă: *Trebuie să înfăţişăm oamenii fie mai buni decât în viaţa reală fie mai răi. La fel şi în pictură, Polygnot i-a zugrăvit mai buni decât sunt iar Pausanias mai puţini buni. Poiesis* este deci contribuţia subiectivităţii individuale, care prin obiectivitatea acelui *mimesis* devine comunicabilă, putând fi recepţionată şi de ceilalţi, la rândul lor individualităţi subiective. Interpretarea activă, prin asocierea celui de-al doilea principiu, face ca îndepărtarea subiectivă de la obiect să fie permisă şi chiar recomandată. El ajunge astfel la noţiunea de *metaforă*, modalitate de reflectare utilizată de artişti de milenii fără a fi conştientizată şi teoretizată. Ca reflectare selectivă, recreativă şi interpretativă a lumii reale, opera de artă este *colţ de natură văzut printr-un temperament* (Emile Zola).

Metafora artistică are deci o dublă şi organică determinare: mimesis şi poiesis, obiectivitate şi subiectivitate, asemănare şi deosebire, imitaţie şi creaţie, real şi ireal, raţional şi imaginar. Dozaje diferite din aceste perechi antinomice de „ingrediente", dezvăluie mereu o faţetă nouă, inedită, şi-i dă operei de artă caracterul de polivalenţă şi policromie, cu mereu noi străluciri.

Prin doza apreciabilă de imaginaţie, metafora vizuală ne facilitează desprinderea de realul cunoscut, banalizat pentru simplul fapt că deja există, ce îl putem aborda folosind capacităţi intelectuale şi intuitive obişnuite: senzaţie, percepţie, raţiune, îndeplinind în acest fel condiţia esenţială pentru

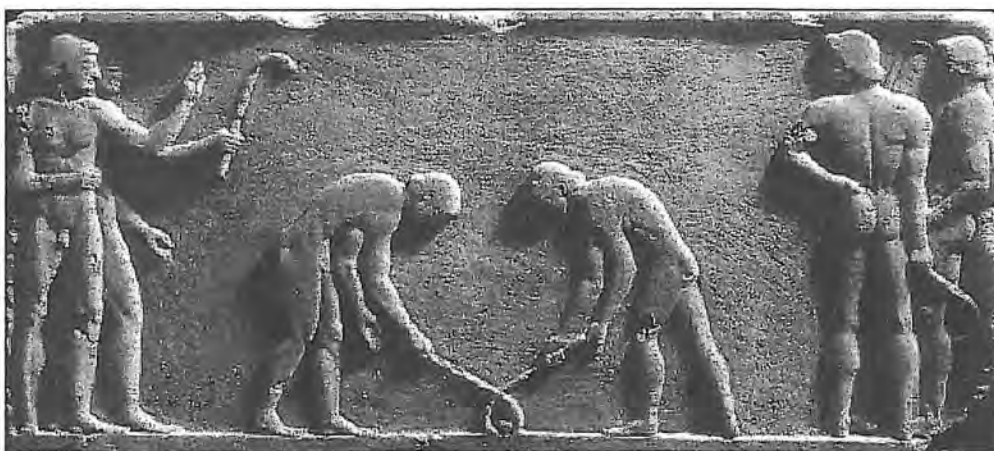
realizarea *catharsis*-ului. Prin conceptul aristotelic de *katharsis* = purificare, seninătate, imobilitate mentală, abandon de sine și extaz, se remarcă faptul că plăcerea estetică este un nivel inferior al experienței estetice. *Nu trebuie ca tinerii să contemple tablourile lui Pausanias ci pe acelea ale lui Polygnot sau ale altor pictori sau sculptori care reprezintă expresia morală.*

Astfel, filosoful vede în artist atât un pedagog dar mai ales un tămăduitor al sufletului. Pentru a recepta estetic arta, este necesară o sustragere temporară de la preocupările pragmatice cotidiene și mai ales o descătușare din ideația anxioasă și pathosul malefic propriu, generate de încordata luptă pentru existență. Această *derealizare* (Gaston Bachelard), ce are și acum efectul magic al anticului *katharsis*, se face tot prin emoții „tari", singurele care mai pot duce la efectul eliberator de sine. Arta devine astfel, o modalitate paradoxală de ameliorare a *patimilor spiritului*, pe principiul homeopathiei: spaimele se contracarează prin spaimă, răul prin rău... Propriile „cicatrici" sufletești devin mai suportabile când contemplăm suferința altora. Acesta este și efectul purificator al tragediilor antice grecești asupra publicului.

În Grecia Antică, arta răspunde diferitelor criterii ale vieții sociale, religioase și mai ales ale educației tinerilor, *pedia*. Fiind încă o valoare cu destinație publică, libertatea ei în condițiile unei relaxări politice creează premise propice unei vieți artistice relativ autonome. Arta este pentru prima dată apreciată și ca valoare independentă iar noțiunea de frumos ca o finalitate intrinsecă, fără a se ajunge la un ostentativ și facil slogan de *artă pentru artă*, chiar atunci când motivațiile ei autonome sunt evidente. Un artist, pedagog și cetățean al polisului nu și-ar fi însușit nicicând această formulare ca un crez intim. Arta nu-și propune deliberat extragerea și separarea artificială a valorilor proprii, de cele conexe ei ale spiritului uman.

Ea îşi supune operele unei continui aprecieri din partea publicului, căutând perfecţionarea şi împlinirea artistică în concordanţă cu principiile polisului.

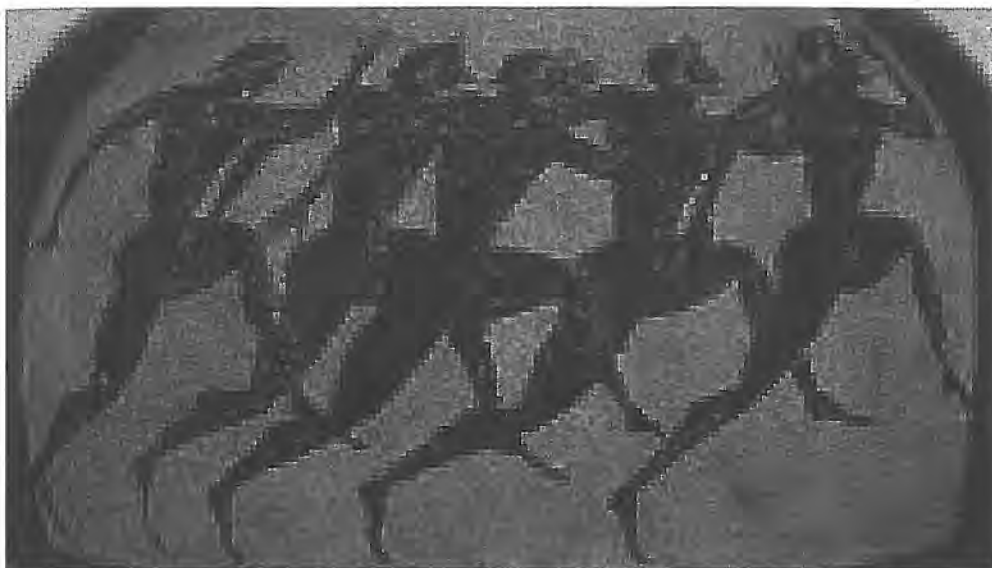




Muzeul de Arheologie, Atena. Reliefuri attice în marmură, reprezentând tineri în palestră.

Artele plastice nu sunt însă respectate la fel ca cele inspirate de muze. Ele sunt încadrate în rândul meseriilor, *techne,* dar au un rol însemnat de a susţine iconografic religia în viaţa polisului. Sunt renumite în epocă şcolile artistice ioniană, dorică şi attică. Şcoala ioniană îşi are originea în coloniile greceşti din Asia Mică, fiind o sinteză originală de caractere orientale şi greceşti. Stilul corintic, derivat din cel ionic, apare în Arcadia în secolul V î.Ch. Sculptura se naşte şi se dezvoltă aproape de arena sportivă şi palestra

de luptă, în conexiune cu gimnastica, atletismul şi educaţia fizică, bune prilejuri pentru artişti să studieze corpul gol cu un ascuţit spirit de observaţie dar şi cu naturaleţe şi castitate. Perfecţionarea corpului este o preocupare atât fizică dar mai ales spirituală. Nuditatea este pe placul zeilor, statuia lui Hermes patronând întotdeauna întrecerile.



La fiecare patru ani, la festivalul Panathenaic, sărbătoare în cinstea Athenei, câştigătorilor competiţiei li se ofereau amfore decorate cu figura zeiţei şi imagini cu sportivi în acţiunea respectivă. În cazul de faţă, cinci alergători iau startul pentru cursa de viteză. Grecii practicau sporturile, nud, oferind astfel artiştilor ocazia de a studia corpul omenesc nemijlocit şi în plină mişcare. Şcoala austeră dorică, peloponesiană, promovează stilul atletului robust cu musculatură bine dezvoltată.

De la motivaţia magică a originilor reprezentării viului din neoliticul egeean, se trece treptat la acea comemorativă, apoi la cea omagial-simbolică a câştigătorului competiţiei sportive. Morfologia tânărului atlet este ridicată de la olimpism spre divinul antropomorf, se înnobilează de pregnanţa superiorităţii spirituale, fizicul este o expresie intuitivă a perfecţiunii metafizicului, devenit accesibil simţurilor directe ale omului.

Antropocentrismul anatomic şi psihologic este concepţia alegorică ce guvernează toate reprezentările şi metaforele ce traduc la modul direct sensibil fenomenele naturale şi sociale. Bărbatul apare ca sursă de inspiraţie pentru modelul divin, erou militar, atlet învingător în competiţia sportivă, poet sau muzician. Femeia elenă devine divinitate a iubirii, dansatoare şi hetairă, eroină dramatică sau în cadrul familial intim, soţie şi mamă.

Modalitatea specific elenă de translaţie a morfologiei fiinţelor vii din repertoriul realului în sfera culturii este unitară atât pentru reprezentarea bi-dimensională cât şi pentru cea tri-dimensională, prin alinierea la criterii spirituale originale: antropocentrismul, desăvârşirea trupească armonioasă, frumuseţea fizică însoţită conform kalokagatiei de perfecţiune morală, integrarea psiho-morfo-dinamică, compoziţia concepută scenic cu personaje în comunicare relaţionate prin corespondenţa gesturilor şi pantomimicii, subordonarea mişcării cu semnificaţie stărilor sufleteşti exteriorizate pe chip şi criteriul hedonic al delectărilor superioare. Conform filosofiei lui Epicuros, principiul căutării adevărului nu exclude confortabilul hedonism: *Bunul suprem al vieţii este lipsa de griji a minţii şi de durere a trupului iar ţelul ei este căutarea plăcerilor.*

Grecii antici înţeleg şi inevitabilul morţii, dar ca un sfârşit firesc al vieţii: *înţeleptul consideră că moartea nu este ceva înspăimântător, nu se poate spune că el nu simte nici o durere dar se stăpâneşte*, afirmă Platon.

Reliefurile funerare greceşti nu aduc elogii apoteotice defunctului, imaginat purtând dialoguri calme şi acceptând cu seninătate destinul, într-o atmosferă de intimitate liniştită, nici nu marchează patetismul bocetelor rituale. Ele sunt mai degrabă un sobru cuvânt de rămas bun, laconic şi cu atitudini controlate şi demne. Pe stelele funerare, de cele mai multe ori, decedaţii sunt reprezentaţi cu familia şi prietenii, în scene cu aşa numita

temă a despărţirii. Cele mai reuşite reliefuri şi stele funerare recunosc prestigiul artei lui Phidias: marele relief votiv Eleusinian sau Stela Hegeso, atribuită lui Kallimachos, elev al maestrului athenian.



Metropolitan Museum, New York. Marele relief votiv **Eleusinian**, în care Demeter îi înmânează lui Triptolemos, plata sacră sub privirile Persephonei. (copie romană)
Muzeul Naţional de Arheologie, Athena. **Stela Hegeso** din Cimitirul Kerameikos, atribuită lui Kallimachos. Sfârşitul secolului V î.Ch. Într-o atitudine austeră de curăţenie sufletească şi meditaţie, siluetele feminine suple, cu privirea în pământ, execută ritualul funerar. Profilul drept, nedelimitat între frunte şi nas, induce o discretă flexie a capului ce sugerează atmosfera de reculegere şi tristeţe. Felul cum este concepută compoziţia sugerează credinţa că sufletul defunctului este în apropiere şi primeşte omagiul pios al celor ce îi aduc jertfe. Veşmintele ude aderă la formele corpului pe care le scot cu subtilitate în relief.

În faţa eternităţii, se manifestă interiorizare relevată de o gestică nobilă. Stelele funerare reprezintă defunctul în postura specifică lui în timpul vieţii: războinic etalând armele, vânător cu calul şi câinele preferat, medic consultând pacienţii, femeia ca mamă sau curtezană cochetă.



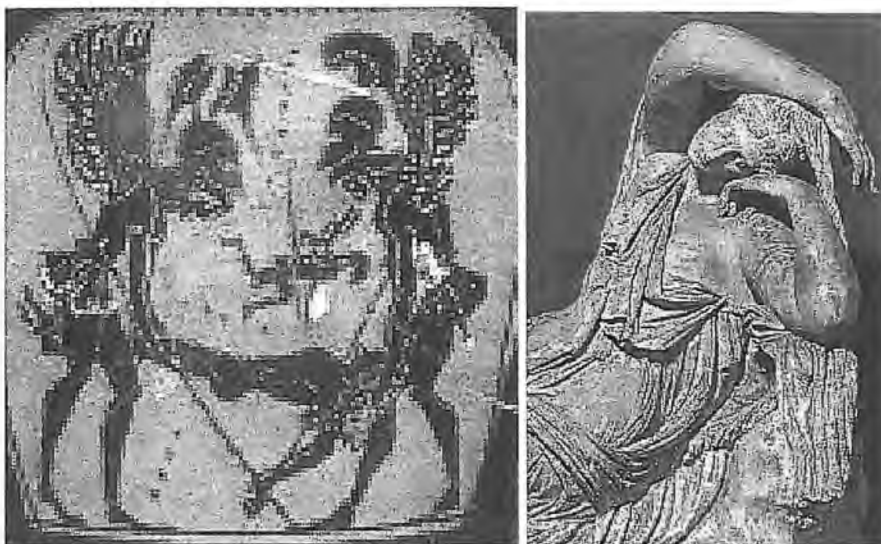
Staatliche Museen, Berlin. Relief elenistic din mormântul unui medic. sec II î.Ch.

Ritualul funerar, cu ofrandele specifice, constituie o tematică şi pentru decoraţia figurativă a ceramicii greceşti iar valoarea sa artistică nu este afectată de motivaţia practică curentă sau utilizarea în ceremonial. Tema este abordată cu tristeţe şi sobrietate. Spiritele morţilor sunt reprezentate prin mici figurine reduse doar la un contur, nu numai negre, ci adesea de o culoare în concordanţă cu silueta. Patetismul şi tragismul scenei sunt sugerate prin austeritatea mijloacelor de reprezentare a trupului, a cărui morfologie este descrisă doar prin sobrietatea traseului grafic.



Louvre. Scenă funerară din decorația unui pinax attic cu figuri negre. Din felul cum este desenată vestimentația, deducem că pictorii decoratori construiau la început trupul și apoi cu virtuozitate așezau pe el materialul textil ce sugerează suportul sau anatomic.

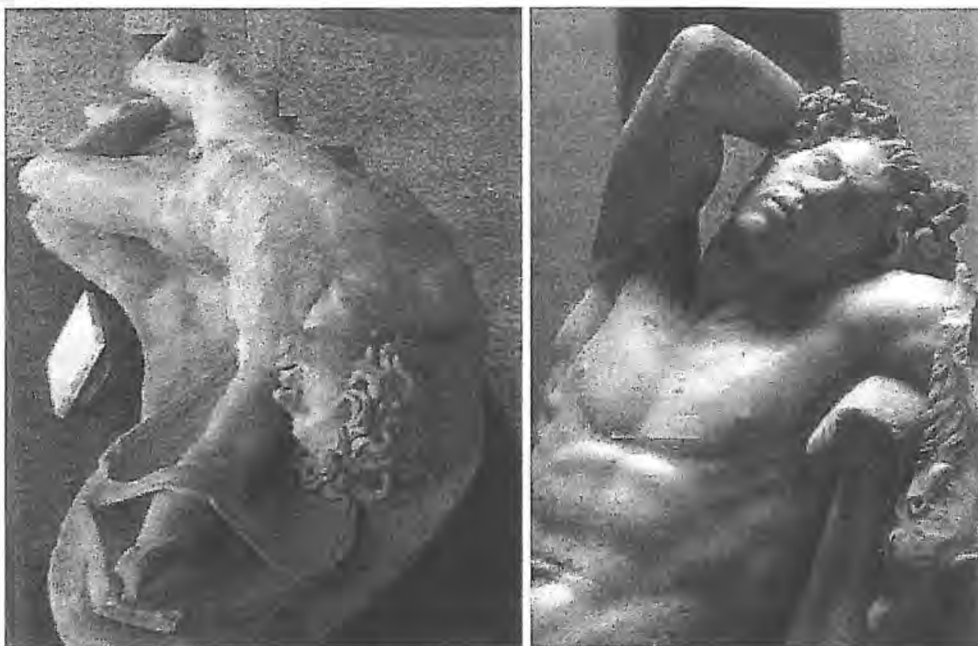
Interogațiile filosofice și religioase asupra morții capătă de cele mai multe ori răspunsuri mitologice. Se face o conexiune intre moarte și somn, considerându-se a fi manifestări ale zeităților înrudite. Thanatos, zeul morții, este frate cu Hypnos, divinitate a somnului.



Louvre. **Hypnos și Thanatos** ducând trupul lui Sarpedon. sec V î.Ch.
Muzeul Vaticanului. Ariadna adormită, sculptură elenistică din sec. III î. Ch.



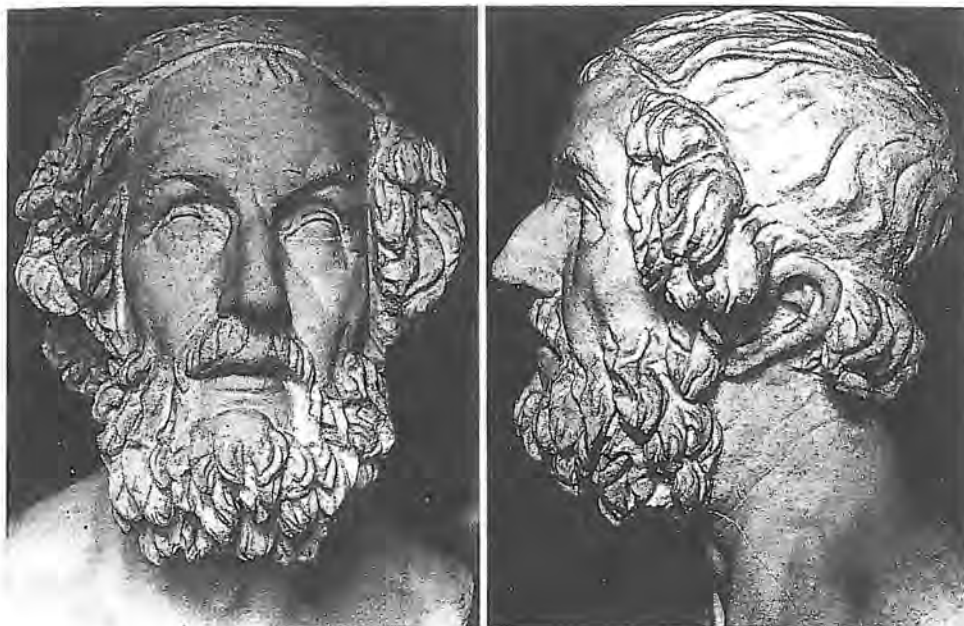
British Meseum. **Hypnos**, copie în bronz după originalul elenistic.



Veneţia. **Gal mort**, artă elenistică, sec II î. Ch. În ciuda presupusei legături de cauzalitate între moarte şi somn, virtuozitatea artiştilor dă posibilitatea receptorului operei să diferenţieze cele două aspecte.
Gliptoteca din München. Faunul Barberini sau **Satirul adormit**, copie romană după originalul elenistic, sec II î. Ch.. Nu se pune problema confuziei somnului cu atonia şi înţepenirea morţii, prin investigarea cu rafinament a diferenţelor de tonicitate induse de acesta chipului şi mai ales prin găsirea unei posturi în care distensia musculară şi greutatea membrelor îşi găsesc echilibrul în mod pasiv. Formele moi, relaxate, figura senină, mulţumirea onirică şi flexibilitatea articulaţiilor din somn sunt uşor de recunoscut.

Arhaismul, sec.VIII-V î.Ch., sugerează un climat cultural de încredere tinerească în destinul suveran al omului, în care reprezentarea artistică **tri-dimensională** parcurge distanţa dintre constructivismul geometric de origine egipteană şi forma vie, spiritualizată, proprie artei greceşti.

Opera poetică a lui Homer este punctul de început al culturii arhaice. Traiectoria reala a vieţii omului se distinge cu greutate de ficţiunea legendei, chiar şi pentru spiritul pozitivist al Greciei Antice. Războiul troian ne parvine mitologizat prin epopeele homerice.



Portret imaginar al lui **Homer**, după descrieri literare, realizat în sec. II î.Ch în stil pergamian. Bustul nu exprimă nici tragism, nici împăcare cu ideea de infirmitate, ci mai degrabă autodepăşirea prin tărie de caracter şi înaltă spiritualitate, ce exclud resemnarea în faţa deficitului senzorial. Chipul poetului fascinează prin complexitatea detaliilor, pliurile expresive fiind semn al unei lumi interioare bogate.

La început, personajele de bază ale stilului arhaic, cele masculine, *kouros* şi *efebul*, tânărul recrut şi cel feminin, *kore*, amintesc frapant de stilul egiptean.

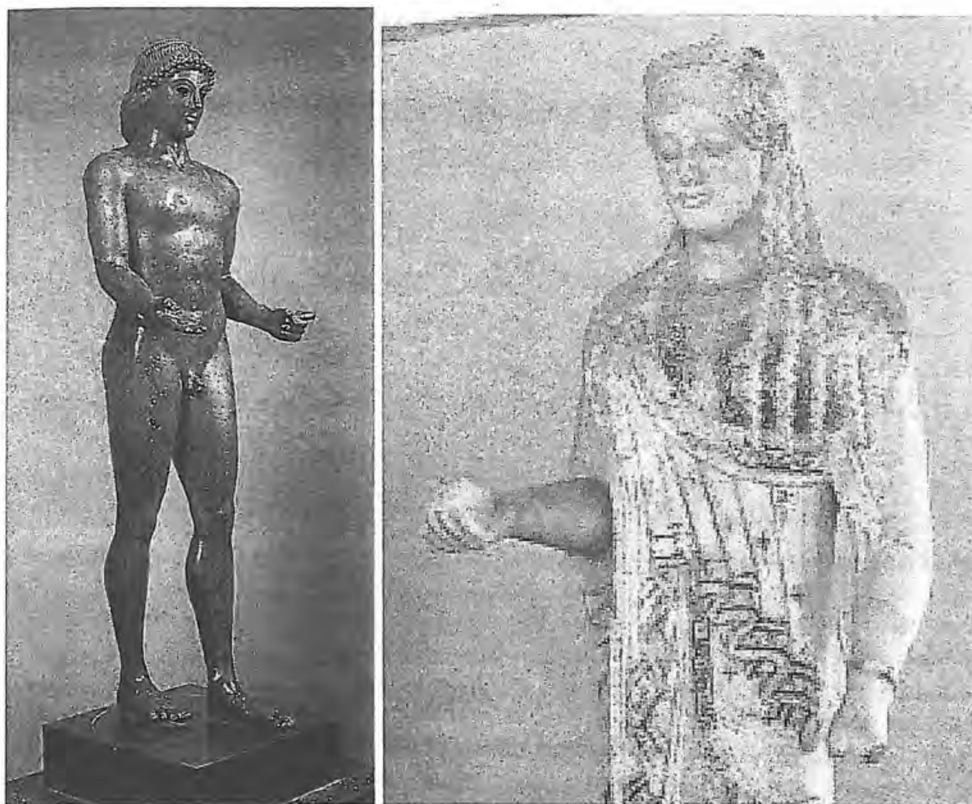


Boston Museum of Fine Arts. **Mantiklos-Apollo** este lucrarea din secolul VII î.Ch., descoperită la Theba, relevantă pentru stilul doric de reprezentare tri-dimensională. Aspirația spre esențial se traduce plastic prin geometrizarea abstractizantă a volumelor, continuitatea unificatoare a liniei de contur și eleganța siluetei. Torsul trapezoidal, capul triunghiular, gâtul și membrele cilindrice dau prin analogie monumentalitate, sugerând un templu doric.

Statuetă a unui **efeb** din Delphi. Descătușarea formei anatomice din blocul rectangular pentru a câștiga dimensiunea definitorie a dinamismului motivat psihologic are ca finalitate idealul moral. Muzeul din Berlin. **Kore** arhaică.

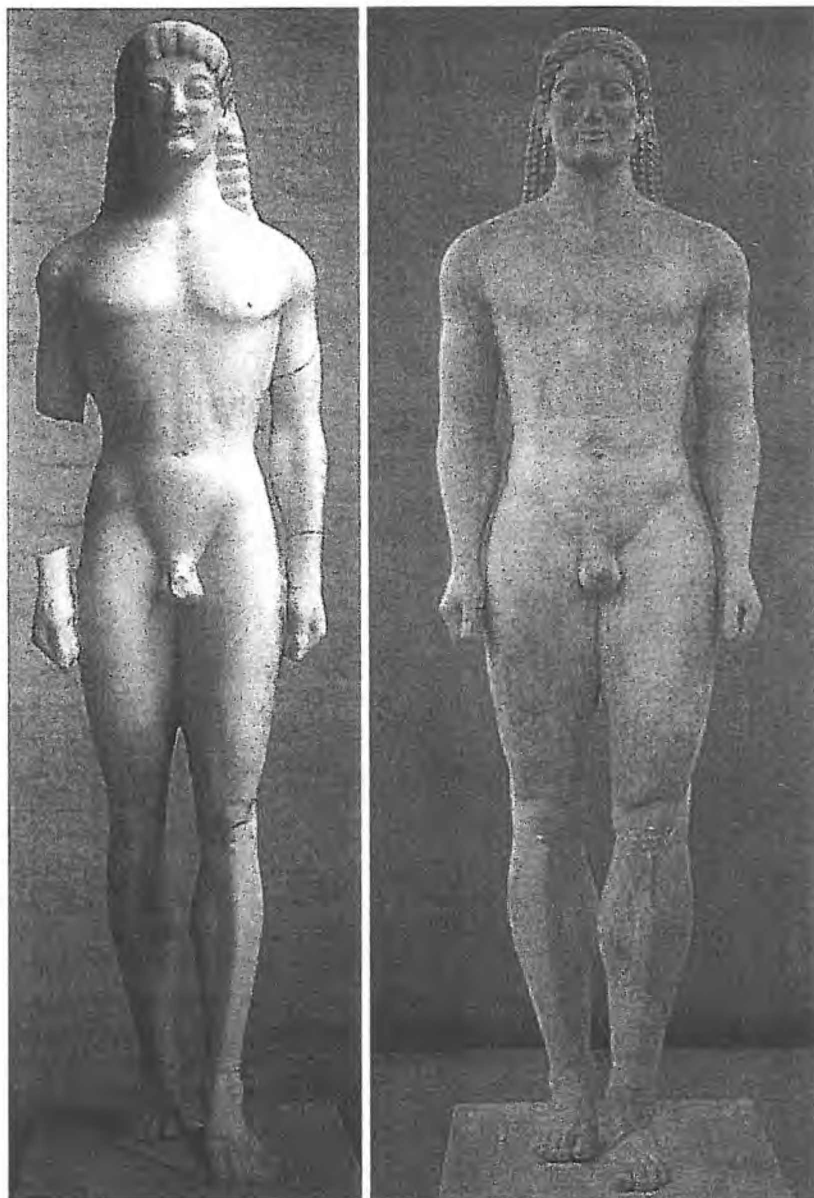
Kouros este precursorul arhaic al lui Apollo, statuie în mărime naturală sau ușor supradimensionată a unui atlet la vârsta adolescenței serene, o candidă și castă reprezentare a nudului deocamdată rezervat bărbatului.

Corpul este modelat la exterior prin alternarea proeminenţelor cu porţiuni mai plate şi clarificarea pe categorii a suprafeţelor exterioare, diferenţiate în reliefuri musculare şi repere scheletice ferme. Flexibilitatea articulaţiilor şi organicitatea reliefurilor musculare sunt continuate de sesizarea veridicităţii mişcării. Kouros are capul în uşoară flexie iar mâinile schiţează gestul de a prelua un dar.



Louvre. **Apollo din Piombino,** descoperit în 1832 în mare, în sudul peninsulei italice, este o replică elenistică din bronz, sec. I î.Ch., a unui kouros în stil doric. El are o gracilitate juvenilă fără a se desprinde total de sobrietatea şi echilibrul corporal al stilului arhaic. Chipul încă copilăresc are prin concavitatea profilului nasului şi zâmbetul isteţ un aer vioi.

Muzeul Acropolis, Atena. **Kore** ţinând un măr. 510 î. Ch.



Glyptoteca din München. Kouros numit şi **Apollo din Tenea**, 560 î. Ch. Piciorul stâng împins înainte, dă impresia de mişcare, animând postura în general rigidă. Morfologia torsului sugerează forma blocului de piatră în care a fost sculptat. Umerii laţi şi braţele verticale creează un cadru dreptunghiular. Axa longitudinală ce coboară de la incizura jugulară prin ombilic, la simfiza pubiană, împarte torsul în două jumătăţi simetrice. Geometrismul convenţional se face simţit în regularitatea rombică a poligonului ce delimitează abdomenul de torace şi inferior de coapse.
Muzeul Arheologic din Athena. **Kroisos din Anavysos,** marmură policromată, 540 î.Ch.

Chipul mai păstrează uneori un dezacord între zâmbetul ușor crispat, stereotip și placid și expresia de atenție exterioară a fantelor palpebrale deschise și ușor oblice. Tipul antropologic arhaic, așa cum ne parvine nouă din operele de artă, este produsul observației specificului etnic meridional: bărbie și nas proeminente și subțiri, malare clar reliefate, ochi mari, migdalați și înclinați, gură mare cu buze cărnoase, însuflețite de un surâs.



Muzeul Arheologic din Athena. **Kroisos din Anavysos,** marmură policromată, 540 î.Ch.

Interpretarea semnificației acestor statui prin motivația strict omagială, a atletului victorios, ne dezamăgește prin prozaic dar pe de altă parte, claritatea dimensiunii umane din ele sugerează divinități coborâte din Olimp printre muritori. Kouros este tânărul energic, plin de vitalitate, frumos prin el însuși, în afara oricărei semnificații esoterice de aspirație spre lumea de dincolo sau întrupare a puterii despotice. Frumusețea fizică este imaginea perfecțiunii morale animată de o filosofie încrezătoare în libertatea și capacitățile omului.

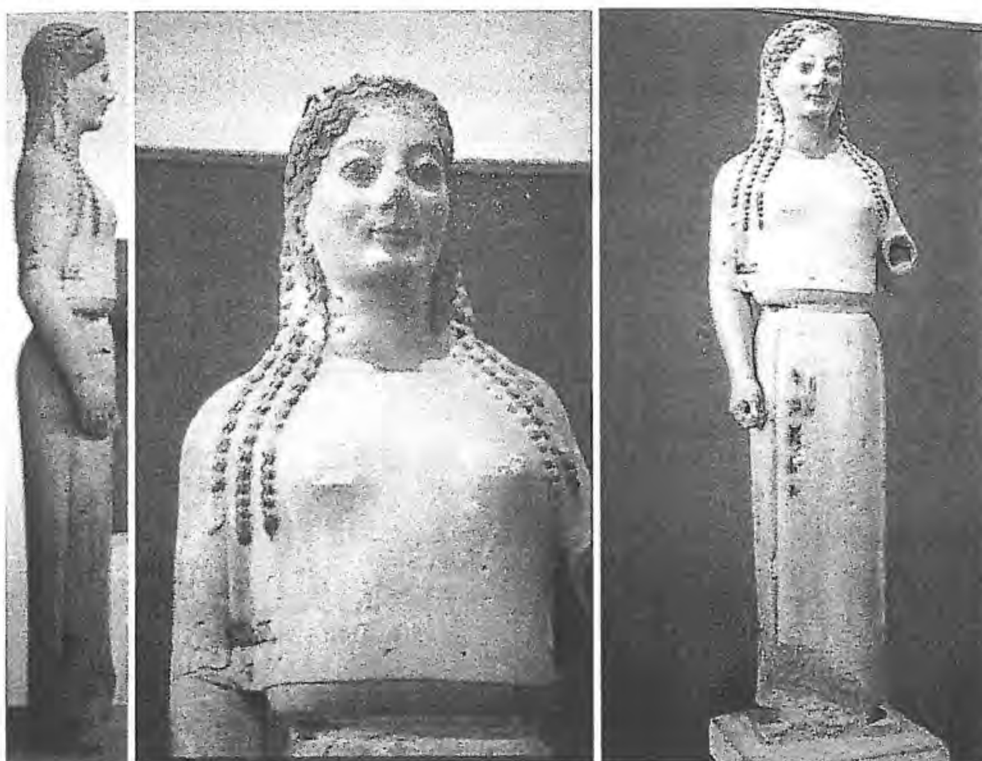
Motivaţia vieţii are semnificaţie în însăşi bucuria de a trăi. Kouros este rezultatul entuziasmului coincidenţei dintre esenţa purităţii spirituale şi aspectul exterior, ce degajă o imperturbabilă fericire, prospeţime, sănătate fizică şi psihică. Nici un obstacol nu îi poate zdruncina încrederea în sine şi în bunăvoinţa forţelor ce guvernează lumea.

Moschophoros dovedeşte o diversificare a subiectelor abordate, fiind în arta grecească, prima redare detaliată, comparativă a anatomiei umane în dialog compoziţional cu reprezentarea animalieră. Rectitudinea torsului şi mişcarea membrelor, dictate de necesitatea susţinerii viţelului, sunt surprinse cu simţ de observaţie. Anatomia animalului, admirabil înţeleasă, ajunge la rafinamentul redării elasticităţii articulaţiilor, delicateţei scheletului tânăr şi frăgezimii musculare, în antiteză frapantă cu robusteţea bărbatului.



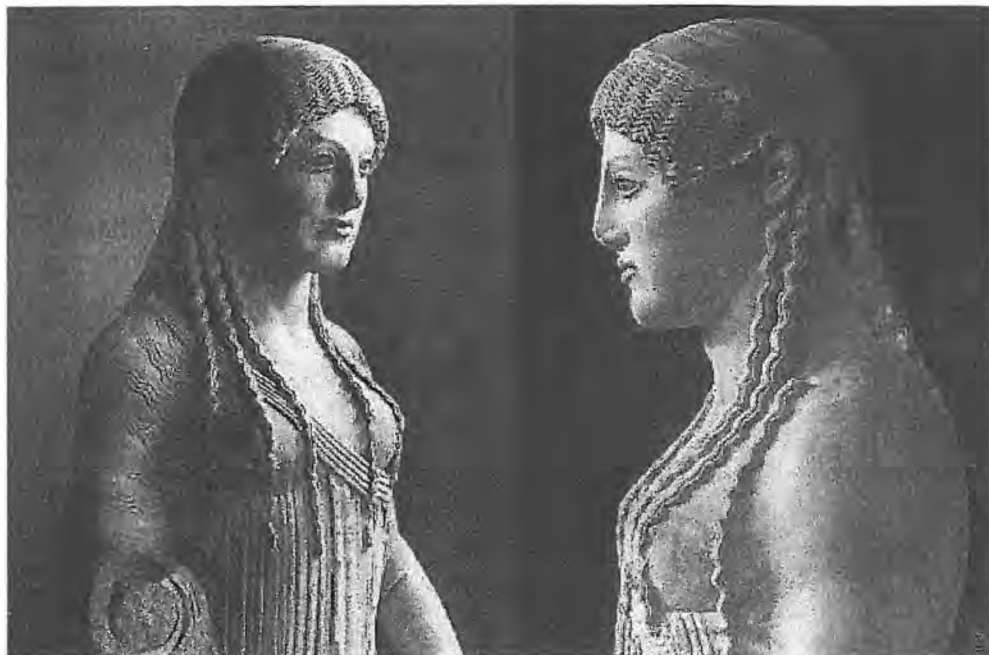
Muzeul Acropolis, Atena. **Moschophoros** sau *Purtătorul de viţel,* 560 î.Ch.

Tipul tinerei grecoaice, **Kore**, este cel creat de şcoala ioniană, a statuilor votive din Asia mică, de la Delphi sau lucrate în Attica sub influenţă ioniană. Deşi întotdeauna îmbrăcate, zâmbetul lor uşor cochet şi sugestia discretă a volumelor anatomice sub veşmânt sunt punctul de pornire al capodoperelor greceşti de trupuri învăluite, care prin ritmica faldurilor sugerează forme şi mai atractive prin mister. Fetele sunt vesele şi pline de vitalitate, promiţând parcă pentru viitor o sănătoasă natalitate. Mimica facilă câştigă mult în coerenţă, surâsul ridicării comisurilor buzelor este în perfectă armonie cu obrazul mai rotund şi cu închiderea uşoară a ochilor. Kore are specific proeminenţa bărbiei în corelaţie cu linia de profil al nasului şi îngustarea insinuantă a fantei palpebrale.



Muzeul Acropolis, Athena. **Peplos Kore**, marmură policromată, 530 î. Ch.

Acest *zâmbet eginet* nu devine totuşi un canon, apărând şi kore cu o expresie mai sobră, cum este aşa numita *Morocănoasa*, Muzeul din Athena.



Muzeul Acropolis, Athena. **Kore din Euthydicos**, supranumită şi Morocănoasa, marmură policromată descoperită lângă Parthenon, 500 î.Ch.

Principiile egiptene ale integralităţii anatomice, al izo-cefaliei şi al ritmului cadenţat la mişcării şi atitudinilor conforme convenţiei mai pot fi încă sesizate în frizele arhaice ale sculpturii monumentale dar la frontoanele Templului divinităţii Aphaia din Aegina, gândirea scenografică soluţionează compoziţia. Varietatea de posturi şi gesturi ale războinicilor mitologici face ca geometria frontonului să nu exercite constrângeri. Detaliile anatomice însă, deşi sunt surprinse cu simţ de observaţie, nu reuşesc să se împletească într-o sinteză organică, subordonându-se unei sobrietăţi schematice a concepţiei.



Glyptoteca din München. **Frontonul de vest** al Templului Aphaia din Aegina, 480 î.Ch.



Glyptoteca din München. Luptător căzut, figură din colţul drept al frontonului de vest al Templului Aphaia din Aegina, 480 î.Ch. Surprinde însă expresia artificială a chipurilor, mecanic obligate la acel *zâmbet eginet,* în contradicţie cu pantomimica şi gestica variată a corpului personajelor.

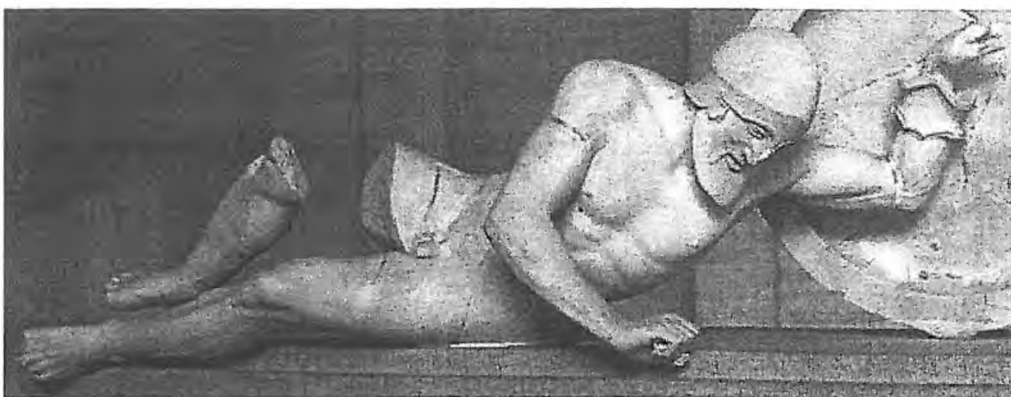




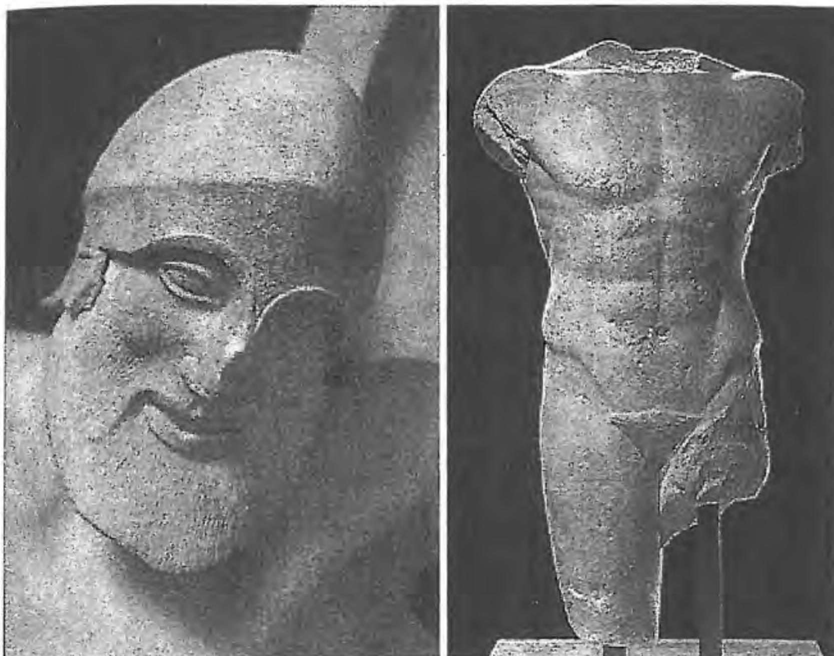
Glyptoteca din München. **Frontonul de est** al Templului Aphaia din Aegina, 480 î.Ch.



Herakles ca arcaş şi un luptător în alergare, personaje din partea dreaptă a frontonului.



Războinic rănit, personaj din colțul stâng al frontonului de est al Templului Aphaia.



stânga- Războinic rănit, detaliu fronton est. dreapta- **Torsul din Miletus**, marmură de la începutul sec.V î.Ch. Ilustrativ pentru tranziţia de la arhaism la clasicism, acesta reprezintă un bărbat nud, în ortostatism, la fel ca arhaicul Kouros, dar fără rigiditatea acestuia. Mobilitatea posturii accentuată de asimetriile musculare are multă naturaleţe.



Museo Archeoligico, Roma. **Tronul Ludovisi**, panoul cu naşterea Aphroditei. 460 î. Ch. Modelajul rafinat al bustului şi umerilor şi dinamismul exuberant în gestul de a deschide larg pieptul şi braţele atenuează rigiditatea simetriei riguroase a compoziţiei simetrice.

Valorile artistice zămislite în **sec.V î.Ch.** și în secolul următor vor deveni puncte de referință marcante ale spiritualității europene și apogeul contribuției Greciei Antice la patrimoniul artistic universal. Frumusețea este încă o dimensiune filosofică și mai ales morală, concepută ca un semn al desăvârșirii spirituale. Retorii sesizează și recunosc doar dimensiunea etică a artei pe care o ridică la rang de scop exclusiv. În concepția lor, artistul este un fel de pedagog util mai ales viitoarei inserții sociale a tinerilor. Pericles afirmă: *iubim frumosul fără să uităm de linia dreptății și suntem prieteni ai înțelepciunii fără a cădea în moliciune.*



Portretul lui **Pericles** atribuit lui Cresilas. Idealizarea chipului personalităților marcante din viața cetății, trăsătură definitorie a reprezentării plastice elene, face ca în sec. V î.Ch. intențiile portretistice ale busturilor să nu depășească stadiul figurii general-abstracte. Artistul evidențiază mai ales înalta spiritualitate, seninătatea și inteligența demnitarului reprezentat cu un coif înalt, tocmai ca să mascheze un caracter individual al personajului, care avea craniul conformat în mod anormal.

La polul opus, filosofii hedoniști știrbesc prestigiul social al artistului, reducând arta doar la un divertisment senzorial lipsit de respectabilitate morală. Pentru filosoful hedonic artistul este o hetairă.

În climatul favorabil oferit de Athena epocii lui Pericle, se naşte opera unor personalităţi artistice precum Myron şi Polykleitos ce abordează subiecte cu semnificaţie similară: atletul, aruncătorul lăncii sau discului, combatanţii din palestre şi arene, întruchipări ale victoriei şi forţei leale şi candide. Myron aparţine şcolii attice de sculptură iar Polykleitos celei dorice, peloponnesiane. Urmează apoi stilul sublim al epocii lui Phidias şi în fine, stilul graţios. Succesul în competiţie şi prestigiul social se obţin printr-un stil de viaţă echilibrat ce vizează mai ales idealul etic în care elanul vital capătă o dimensiune raţională prin dreapta măsură şi stăpânirea de sine.

La începutul secolului, sculptura grecească impresionează prin forţă, gravitate, distincţie şi solemnitate, trăsături ce definesc *stilul sever*. Păstrând în toate situaţiile ideea de măsură, *mesotes*, stilul sever este simplu, direct şi întotdeauna comunicabil: *Nimic prea mult* este preceptul lui Solon, ce pare a fi urmat de artiştii primului secol clasic, pentru o artă pe deplin inteligibilă demos-ului. Un intelect organizat are puterea de a alege din haosul aparenţelor valorile perene: claritatea, echilibrul şi simplitatea. Platon arată că *frumuseţea stilului, armonia, graţia şi ritmul potrivit ţin de simplitate, adevărata simplitate a unei minţi şi a unui caracter bine şi nobil orânduite.*

Dramaticele momente istorice legate de pericolul persan au ca rezultat ca în stilul sever, seninătatea şi încrederea arhaică să fie uşor umbrite de o nuanţă de sobrietate şi interiorizare meditativă. Clasicismul acestei prime perioade este apogeul preocupărilor de factură realistă din perioada arhaică. Faţă de Kourosul arhaic, semnificaţia sacră a statuilor bărbatului tânăr scade simţitor, sporind însă dimensiunea general umană a unei reprezentări ideale. Renunţarea la criteriul frontalităţii face posibilă abordarea unei game mai variate de posturi. Atletul stilului sever este mai viguros, are fruntea mai înaltă şi bărbia mai pronunţată iar ochii nu mai sunt plasaţi oblic. Din acest

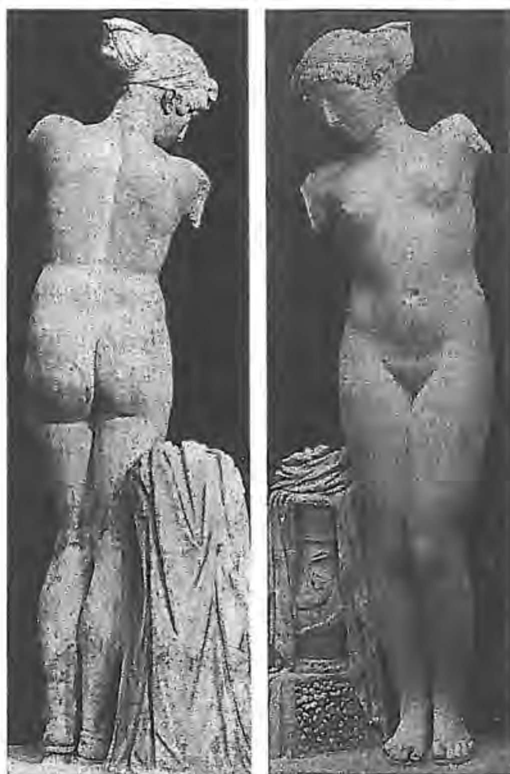
punct de vedere, Polykleitos se situează pe aceleaşi poziţii cu Myron, fără însă a pune accentul pe sugerarea mişcării în care excelează acesta, el fiind mai degrabă interesat de a descoperi cheia simetriei perfecte.

Arta plastică grecească înregistrează în sec.V un important progres tehnologic, mai ales în sculptură. Acurateţea transcrierii machetei creşte simţitor şi nu apar dificultăţi în a menţine coerenţa stilistică nici la frecventele variante ce trec cu uşurinţă de la bronz la marmură sau invers. Pithagoras, în *Vizitiul din Delphi,* surprinde în bronz acea contopire de frumuseţe fizică şi nobleţe spirituală, gravitate şi demnitate, numită **kalokagatia**. Perfecţiunea exterioară este semnul celei interioare.



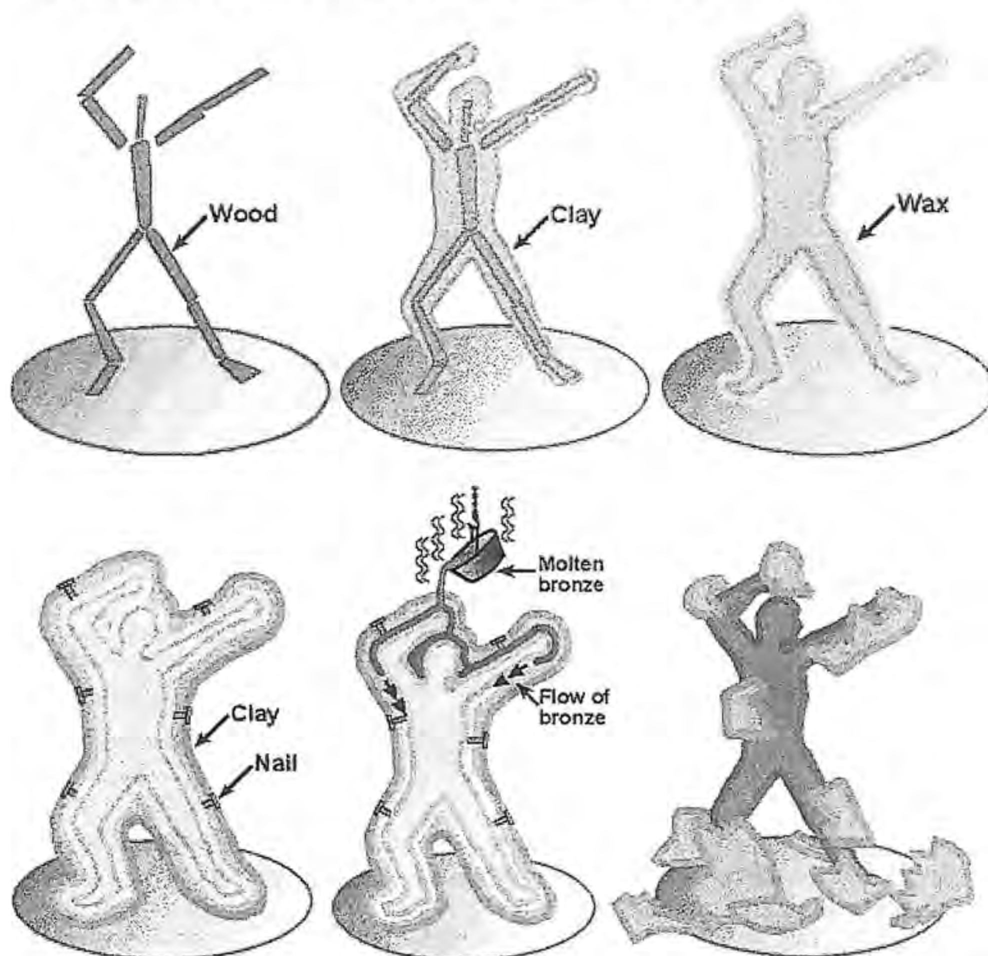
Muzeul din Delphi. **Conducătorul de quadrigă**, atribuit lui Pithagoras, este una din cele mai bine păstrate din rarele statui clasice originale din bronz, emblematică pentru stilul sever. De la rigiditatea imperturbabilă arhaică se ajunge la activitatea concentrată şi energică. Torsul execută o discretă rotaţie în jurul axului coloanei iar chipul conducătorului quadrigii exprimă vitalitate şi sobrietate, după principiile raţionale ale stilului doric. 470 î.Ch.

Fascinaţia trupului nud este valoarea estetică ce oferă pentru prima dată în antichitate premisele motivaţiei intrinseci a actului artistic creator. Frumuseţea fizică este apreciată de greci şi devine scop independent, deci apar condiţiile incipiente ale unei *arte pentru artă*. Ca o consecinţă a acestei eliberări de rolul sacru sau comemorativ, apare statuia în sine şi pentru sine, concepută ca valoare artistica separată de decoraţia arhitecturală. *Venus din Esquilin*, lucrarea în marmură atribuită tot lui Pithagoras, este inspirată de trupul adolescentin al unei atlete într-un suplu echilibru pe sprijin asimetric.

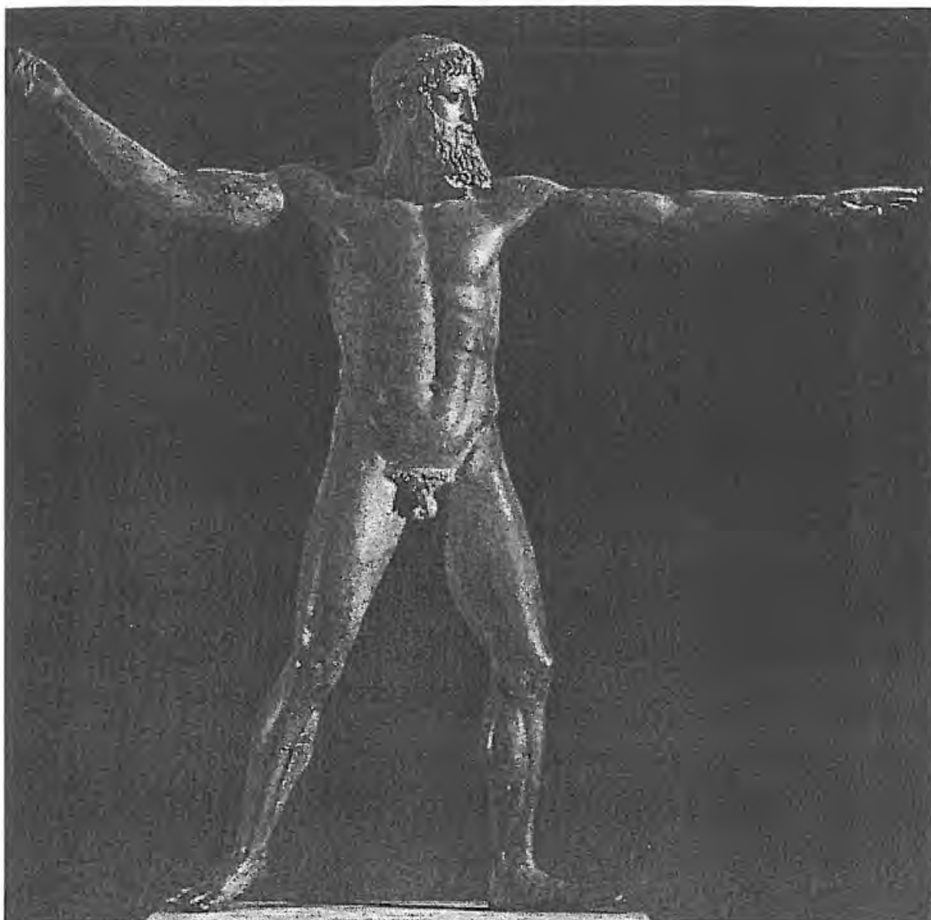


Muzeul Capitoliului, Roma. Pithagoras - **Venus din Esquilin**. Sculptura grecească clasică pune în prim plan tipologia primei tinereţi dar până la Pithagoras, nuditatea este rezervată atleţilor învingători în competiţii sau confruntările din arenă şi efebilor. Apăruţi în artă încă din epoca arhaică, ei impresionează prin silueta lor elegantă şi vitalitatea formelor, sugerând sănătate şi forţă. Corespondentul lor feminin impresionează atât prin fineţea chipului cât şi prin supleţea neprihănită a formelor adolescentine. Reprezentarea se face prin îngemănarea dintre mimesis şi poiesis, a dialogului cu forma anatomică, nu ca scop în sine, ci pentru a fi suportul idealizării abstractizante.

Procedeele de turnare în bronz permit artiştilor familiarizaţi cu forma anatomică, ambiţii încă neatinse în sugerarea mişcării şi echilibrului dinamic. Ca medium, bronzul permite o mai mare versatilitate decât marmura, contribuind la tranziţia sculpturii greceşti de la arhaic la clasic. Abilitatea bronzului de a-şi menţine forma, oricât de complexă, permite sculptorilor experimente din ce în ce mai fezabile, cu poziţii mult mai complexe şi mai puţin rigide. Se folosesc adesea iniţial machete tri-dimensionale din ceară şi lut şi ulterior, prin procedee de transpunere, mai ales prin tehnica punctajului, se trece în materialul dur definitiv.



Poseidon din Artemision, lucrare în bronz atribuită lui Calamis, printre puţinele originale ale clasicismului grecesc de care dispunem, este prima statuie antică cu etalarea deplină a anvergurii braţelor, într-o mişcare de luptă. Poseidon aruncând fulgere exprimă identitatea principiului uman şi a celui divin, a trupului şi sufletului, a dinamicii şi echilibrului. Forţa este expresia dreptăţii şi nu sunt valori antitetice. Pindar afirmă: *nouă ne-a fost dat ceea ce ne înalţă spre zei: puterea spiritului forţa şi frumuseţea corpului.*

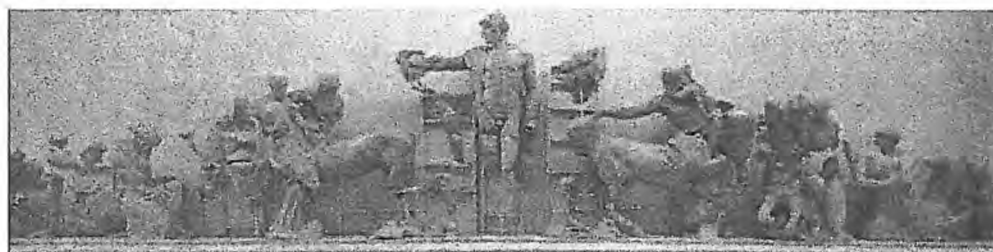


Muzeul Naţional de Arheologie din Athena. Poseidon din Artemision. 460 î.Ch. Exactitatea desenului rebordului costal, liniei albe şi aplatizărilor aponevrotice ale dreptilor abdominali, se îmbină cu firescul absolut al detaliilor scheletice. Masele musculare ale torsului au grade diferite de contracţie şi elongaţie, cerute de necesitatea menţinerii echilibrului şi obţinerea elanului pentru aruncarea tridentului.



Muzeul de Arheologie din Athena. Poseidon din Artemision. 460 î.Ch. Modalitatea arhaică de execuţie se face încă simţită în decorativismul amănunţit al pieptănăturii şi bărbii.

Stilul sever apare şi la frontoanele **Templului lui Zeus** din **Olympia**, decorate cu sculpturi ale divinităţilor elene, uşor supra-dimensionate şi aşezate central. Cel occidental este încordata luptă a centaurilor cu lapiţii.



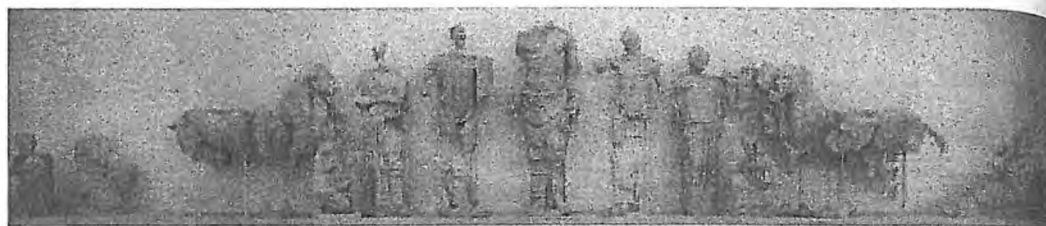
Legendarii centauri reunesc corpuri viguroase de armăsari cu busturi bărbăteşti robuste, cu expresii faciale ameninţătoare şi instincte animalice. Lupta centaurilor cu lapiţii parafrazează de fapt lupta grecilor, deţinători ai criteriului civilizaţiei umane, împotriva perşilor barbari. Eroismul mitologic al personajelor stârneşte admiraţia lui Apollo.





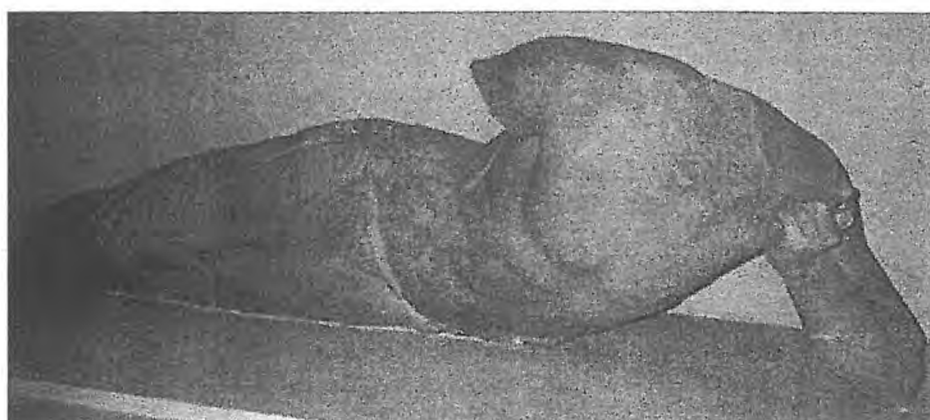


Muzeul Arheologic, Olympia. Apollo, centaur și lapită de pe frontonul vestic. 480 î. Ch.





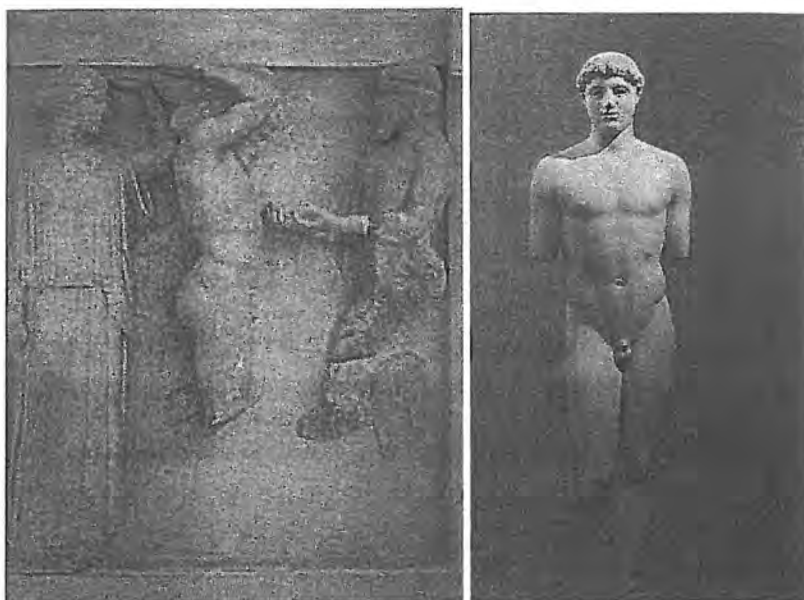




Muzeul Arheologic, Olympia. Frontonul estic cu Zeus poziționat central. 480 î. Ch.



Muzeul Arheologic, Olympia. Metope decorate cu scene din muncile lui Herakles. Herakles şi Taurul cretan şi Herakles, ajutat de Athena, primind de la Atlas, mărul de aur al Hesperidelor. Friza în stil doric este adecvată unei logici compoziţionale narativ-epice.



dreapta - Muzeul Acropolis, Athena. **Efebul de pe Acropole**, sculptură în marmură a lui Kritios, sfidează autoritatea legii frontalităţii prin deplasarea pe laterală a pelvisului ce determină transformarea staţiunii din simetrică în asimetrică. Filiaţia arhaică egineta este încă evidentă dar apare un plus în firescul posturii şi naturaleţea dinamicii. 480 î.Ch.

Idealismul este concepţia ce defineşte cel mai bine stilul elenic la apogeul său, în a doua parte a secolului. Fiinţa perfectă, zeul însumează permanenţa şi stabilitatea lumii naturale, epurată de întâmplător şi de trecător. Sculptorul clasic caută generalul şi nu aspectele individuale şi particulare. Scopul său este să se ridice deasupra impresiilor efemere, pentru a accede la valorile depline, perene. În clasicism, artiştii ezită să reprezinte copilăria sau senescenţa, deoarece aceste etape se identifică cu lipsa sau depăşirea maturităţii, deci a desăvârşirii, ambele incompatibile cu reprezentarea unui tip ideal. Repertoriul reprezentărilor începe cu adolescenţa: Hermes, Apollo, Athena, ajungând la Poseidon şi Zeus, părintele tuturor divinităţilor, simbol al forţei bărbatului matur.

Cercetările morfologice arată că modul de construcţie şi modelajul exterior pot servi drept criteriu pentru atribuirea sculpturilor antice descoperite unui artist sau unei şcoli, deşi de multe ori, acestea sunt adaptate cu supleţe la tipul constituţional al personajului reprezentat. Schimbarea sistemului de proporţii şi rezolvările plastice variate duc la diferitele înfăţişări ale arhitecturii corporale. Doryphoros, Idolino, Diadoumenos, Antinous sunt atribuite lui **Polykleitos** şi şcolii lui, printr-o serie de caractere comune, dintre care proporţiile au un rol însemnat.

Atletul perfect al lui Polykleitos este mai puţin un personaj mitologic şi mai degrabă rezultatul unei investigaţii raţionale a formelor viului de inspiraţie pitagoriciană. Statuile sale au o gestică reţinută şi moderată, premergătoare unei acţiuni deliberate şi conştient asumate. Ele sunt întruchipări ale controlului voinţei şi al stăpânirii de sine, vitalitatea şi forţa trupului personajului reprezentat făcându-l să-şi privească cu justificată mândrie statul social. Artistul creează o adevărată şcoală, exemplificând printr-un canon larg răspândit în epocă, idealul său de frumuseţe masculină.

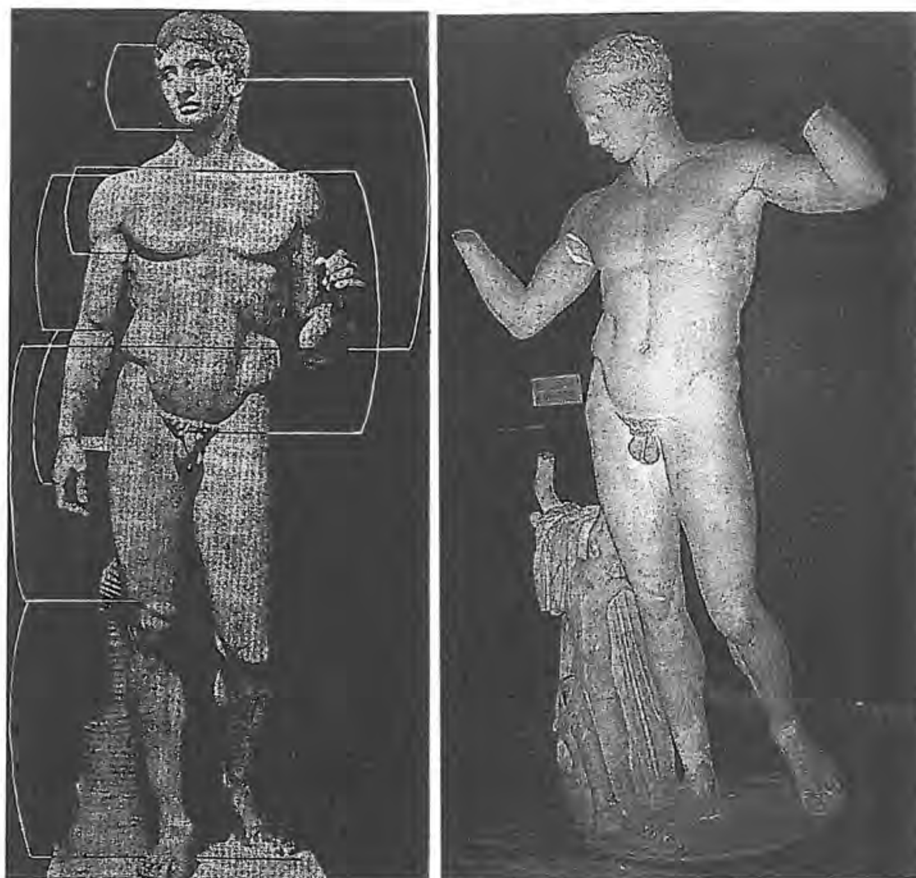
Tinerii şi puternicii atleţi sunt definiţi prin claritatea, severitatea şi soliditatea construcţiei anatomice. Galen afirmă: *frumuseţea nu constă din elementele disparate ci din raporturile armonioase dintre părţi şi întreg precum în canonul lui Polykleitos*. Trupul uman este suportul noţiunii abstracte de simetrie şi desăvârşire a construcţiei corporale, concepută într-un mod geometric. Asprimea dorică îi consolidează armătura stabilă, cu axe clare, verticale şi orizontale. La fel ca şi arhitecţii, Polykleitos regularizează dimensiunile părţilor, pornind de la o unitate inclusă între segmentele corpului, devenită *modulus*. De aici, maestrul recomandă un sistem de multipli, raporturi de egalităţi de numere mici ai măsurii alese, ce vor da dimensiunile celorlalte segmente. Pentru depăşirea haosului generat de imperfecţiunile realului, se urmăreşte ordonarea matematică în spiritul idealizării. Despre acest canon, Vitruvius afirmă: *frumosul constă în proporţii, nu ale elementelor ci ale părţilor, adică deget faţă de deget, toate degetele faţă de palmă şi de încheietura mâinii, acestea faţă de antebraţ, antebraţul faţă de braţ şi toate părţile între ele, aşa cum se arată în Canonul lui Polykleitos*. Alegerea modulului poate fi diferită de la o lucrare la alta. Odată acesta ales însă, întregul şi toate părţile sale se exprimă în funcţie de el. Se procedează la o delimitare netă a diferitelor segmente morfologice: torace, abdomen, braţ, antebraţ, mână şi accentuează limitele dintre pelvis şi coapse. *Legea unităţii în diversitate* nu este însă încălcată, prin subordonarea faţă de întreg a proporţiilor fiecăruia din aceste segmente, tratate sintetic. Artistul modelează variat diversele structuri, planuri osoase dure, reliefuri musculare consistente, dar pune în valoare şi liniile flexibile ale conturului, ce întregesc silueta şi dau supleţe articulaţiilor. Aspectul de ansamblu este al unui atlet robust, de statură mijlocie, cu umeri puternici şi laţi, pelvis îngust

şi piept larg, generos desfăşurat. Capul este modelat cu claritate şi diferenţieri nete ale detaliilor.

Polykleitos părăseşte monotona staţiune simetrică, în ortostatism, pentru mult mai diversa în forme staţiune asimetrică, cu sprijin pe un singur membru inferior, celălalt fiind discret flexat. Prin dialectica laturilor contrare de rigurozitate şi libertate, sculptorul Polykleitos îngemănează artistul şi filosoful, fiind alături de Myron, printre primii pe drumul de la însuşirea fără spirit critic a convenţiei, la înţelegerea cauzalităţii. La fel ca subtilităţile vizuale ale Parthenonului, canonul lui nu este o reţetă anchilozată, ci are şi elasticitate, putând fi adaptat pentru personajele în dinamică sau pentru cele ce urmează să fie văzute din anumită incidenţă.

Doryphoros sau *Purtătorul de lance* este lucrarea tipică pentru stilul doric, ce alături de cel attic domină epoca. Sobrietatea concentrării morale a atletului reprezentat în atitudinea ce precede efortul maxim, conştient de forţa sa dar şi de dificultăţile probei, sunt în concordanţă cu gravitatea virilă a spiritualităţii dorice. Polykleitos trece raporturile dimensionale ale viului printr-un filtru raţional pentru a găsi proporţiile ideale, căutând de fiecare dată în morfologia investigată: torace, abdomen, pelvis, egalitatea celor patru laturi ale pătratului. De aceea, sistemul său de proporţionare se numeşte **pătratic**. El dovedeşte coincidenţa simetriei cu armonia muzicii şi raţionalismul matematic. Polykleitos afirmă că *frumosul se naşte puţin câte puţin prin multe numere.* Doryphoros este un canon, construit după calcule riguroase şi raporturi coordonate prin măsura comună a *lăţimii palmei.* Doryphoros are torsul pătrat, conturat inferior în arc plin centru cu reliefarea puternică a muşchilor antero-laterali ai abdomenului. Modulul de proporţionare, **lăţimea palmei** la nivelul articulaţiilor metacarpo-falangiene, se cuprinde de **şase** ori în lungimea gambei (sol-partea superioară a rotulei).

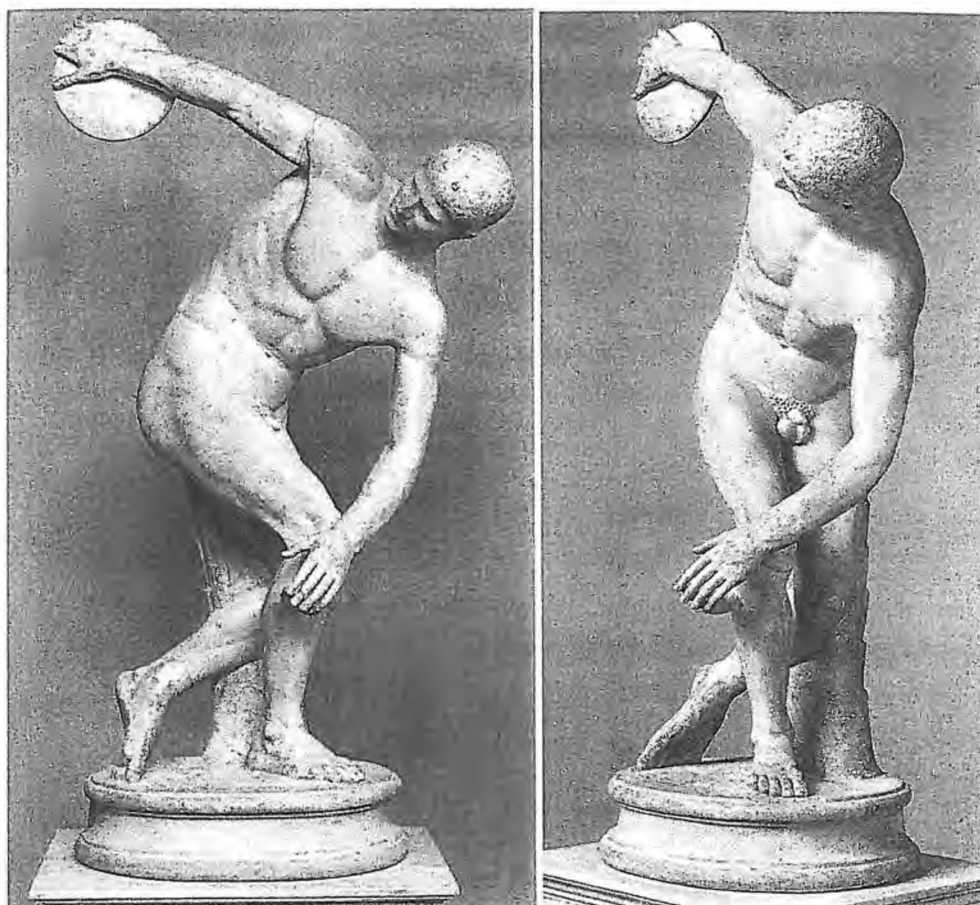
Acest segment este egal cu distanța de deasupra rotulei până la ombilic, distanța de la ombilic la conductul auditiv extern, **torsul** (distanța de la incizura jugulară la pubis) şi cu lungimea antebrațului şi mâinii, măsurată de la cot la vârful degetului medius. Antebrațul este un sfert din talie şi egal cu lățimea pieptului. Distanța de la acromion la cot este egală cu distanța de la cot la articulația metacarpo-falangiană a mediusului şi egală cu **patru** lățimi de palmă. Lățimea palmei se cuprinde de **trei** ori în lungimea piciorul şi de **două** ori în lungimea mâinii. Aceasta este egală cu înălțimea feței, înălțimea pectoralilor şi cu distanța de la ombilic la pubis. Fața se împarte în trei părți egale: fruntea, nasul şi gura cu bărbia.



Polykleitos – Doryphoros şi Diadoumenos, atletul ce îşi leagă părul cu panglica 450 î.Ch.

Myron, prin tri-dimensionalitate, dă posibilitatea sculpturii să se desprindă de misiunea decorativă cerută de integrarea ei în arhitectură şi face un pas spre independenţă, spre sculptura rotundă, ce va invita la contemplare de jur împrejur. Graţie mediului social grecesc atât de iubitor de serbări în aer liber şi sporturi, artistul poate să observe zi de zi morfologia şi modelajul reliefului corpului în mişcare.

Discobolul surprinde procesualitatea trecerii de la tensiunea cu maxim pontenţial dinamic, ce precede aruncarea discului, la descătuşarea fulminantă de energie a momentului efectiv de producere a acesteia. Myron sugerează şi continuitatea ei inevitabilă, prin sinteză desfăşurării mişcării din trecut, în prezent, spre viitor, ce dă senzaţia de cinetic. Prin iluzia succesiunii în timp a mişcării, artistul introduce de fapt în sculptură, cea de-a patra dimensiune. Partea de sus a trunchiului, cu toată circumducţia coloanei şi balansul membrelor, este simetrică. Axul stabil, ce susţine echilibrul şi construcţia întregului corp, este gamba dreaptă, solid aşezată perpendicular pe sol. Oblicitatea coapselor este contrabalansată de diagonala torsului. Dinamica efortului este sugerată prin forma înşurubată în spaţiu şi mişcarea de rotaţie a segmentelor în jurul axelor. Braţele descriu un mare arc de cerc, ce obligă contemplatorul să urmărească desfăşurarea mişcării. Ea începe discret, sub forma spiralei crescătoare, prin desprinderea de pe sol a piciorului stâng. Se continuă apoi cu gamba stângă, ce anunţă prin orientare oblică amploarea anvergurii mâinii stângi, liniei umerilor, braţului şi antebraţului drept. Sunt redate magistral contracţiile muşchilor ce intră în acţiune în lanţuri agoniste şi antagoniste, ceea ce dovedeşte înţelegerea perfectă a sinergiilor.

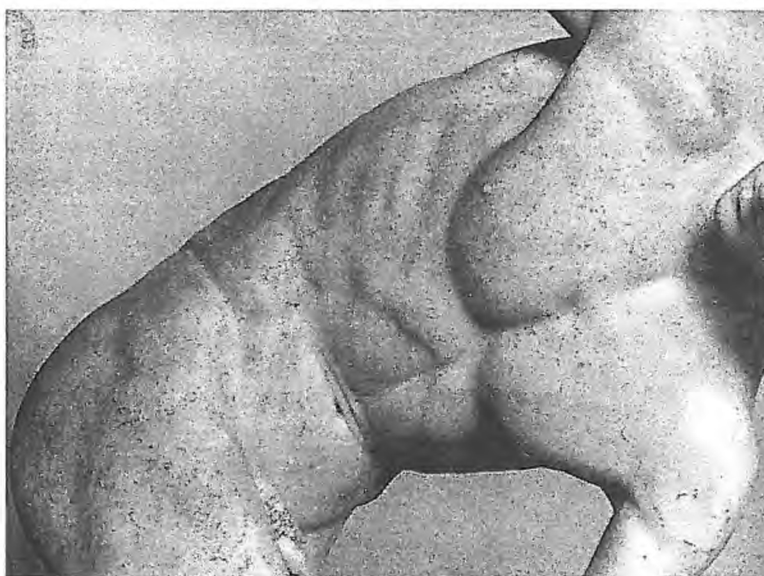


Glyptotheka din München. **Discobolul.** Mişcarea este veridică, sinteza rotaţiei trunchiului are continuitate dinamică. Este uimitoare îndeosebi surprinderea acţiunii şi tensiunii muşchilor deltoid, mare pectoral, mare dorsal şi a drepţilor abdominali, în momentul culminant al efortului, în faza lansării discului. Chiar dacă detaliile anatomice sunt uneori evitate, importantă rămâne înţelegerea organică a corpului în mişcare. Claritatea acestui obiectiv îl fereşte pe sculptor de pericolul unui inventar anatomic fragmentat şi sec. Tendoanele tensionate, reliefurile pârghiilor osoase, analitic şi funcţional dispuse pe axe de flexie şi extensie, realizează o uimitoare sinteză dinamică. În faza finală a acesteia, există un adevărat lanţ sinergic de jos, de la tendonul lui Ahile al piciorului stâng, până la mâna dreaptă, care ţine încă discul. Forma sa circulară este centrul de interes urmărit de atlet cu privirea.

Deşi este concepută ca o sculptură în spaţiu, lucrarea încă are un impact maxim asupra privitorului dintr-un singur unghi de vedere. Această modalitate de reprezentare îşi are originile în altorelieful decorativ arhaic, ce

devine din ce în ce mai tri-dimensional dar încă nu satisface criteriile unei adevărate ronde-bosse, interesantă din toate incidenţele. Persistă încă şi vechea disociaţie între trupul ce execută mişcări credibile şi expresia chipului la care arhaicul zâmbet eginet face loc unei mimici senine şi sobre, imperturbabile, specifică stilului sever.





Myron – Discobolul (detalii)

În grupul statuar **Athena** şi **Marsyas**, Myron pune demnitatea atitudinii Athenei, în contrast cu mişcarea greoaie şi nesigură a lui Marsyas. Chipul zeiţei este senin, cu o expresie demnă şi firească iar al satyrului are o grimasă greoaie, o mască semianimalică cu nas concav, ochi încrucişaţi şi urechi de ţap, ascuţite şi aşezate mai sus. Alegoria are un înţeles clar pentru toţi privitorii din cetate: Athena, protectoarea polisului şi zeiţa înţelepciunii, este criteriul pozitiv al civilizaţiei umane iar Marsyas este pericolul barbariei. Intensitatea expresiei se realizează printr-un procedeu artistic nou: punerea în antiteză a simbolurilor prin impactul efectului de contrast.



Muzeul Lateran, Roma. Grupul statuar **Athena** şi **Marsyas**. 450 î.Ch.(reconstituire)

Stilul lui **Phidias** este o îmbinare de *măreţie şi precizie* (Demetrios), prin armonizarea antagonismelor, prin simţul măsurii şi îngemănarea delicateţii cu fermitatea, a feminităţii cu virilitatea şi a austerităţii supunerii faţă de canon cu lejeritatea. El asociază mişcarea lui Myron cu echilibrul lui Polykleitos în volume mai rotunjite, mai subtil modelate şi mai elegante. Sinteza afectivo-ideatică se realizează firesc, prin sublimarea selectivă a aspectelor cu valenţe de ideal moral şi estetic din viaţa reală. Arta sa aduce sub ochii noştri lumea ideală şi perenă a lui Platon. Armonia laturilor contrarii: raţiune-afectivitate, conţinut-formă, realitate-aparenţă constituie fundamentul de definire a stilului său, reflectat în simetria, diversitatea şi unitatea formei şi proporţionalitatea părţilor între ele şi a acestora cu întregul. Cu toate că nu este un înnoitor al modalităţii de reprezentare şi nici un pedagog comparabil cu cei doi predecesori ai săi, Phidias se bucură în epocă de o imensă admiraţie, fiind supranumit *făcătorul de zei.* Philostrate îi atribuie sculptorului capacitatea creaţiei chipurilor perfecte ale divinităţilor prin idealizarea imaginativă a figurii omului. Criteriul artei ca formă sensibilă de intuire a ideii se întrevede în interogaţiile sale: *Cine a condus pe Phidias să reprezinte zeul pe care nu l-a văzut? Altcineva l-a condus, un lucru plin de înţelepciune. Tu nu poţi să indici nimic în afară de imitaţie. Dar imaginaţia este aceea care a creat formele. Putem concepe imaginaţia ca un artist mai subtil decât imitaţia. Imitaţia reprezintă lucrurile văzute, însă imaginaţia reprezintă lucrurile care nu au fost văzute.*

Chipurile divinităţilor, eroilor, atleţilor şi efebilor exprimă seninătate, impasibilitate şi demnitate, concretizând frumuseţea spirituală şi idealul etic abstract în perfecţiunea plastică a concordanţei proporţiilor şi în armonia relaţiilor între elementele anatomice. În ornamentul templului clasic grec, atitudinile, mişcările şi gesturile primesc o distincţie şi o eleganţă neatinsă

până atunci şi rareori egalată în veacurile următoare. Ele sunt compuse armonic pentru uriaşe scene vii, în imense acorduri euritmice: Parthenonul, Theseionul, Erechtheionul... Decoraţia sculpturală a Parthenonului este de trei categorii: ronde-bosse pe frontoane, altorelief la metopele frizei dorice şi basorelief la friza cellei. Contribuţia efectiv personală a lui Phidias este mai consistentă însă la decorarea celor două frontoane, unde se vede cu claritate influenţa ioniană în stilistica sculpturii.



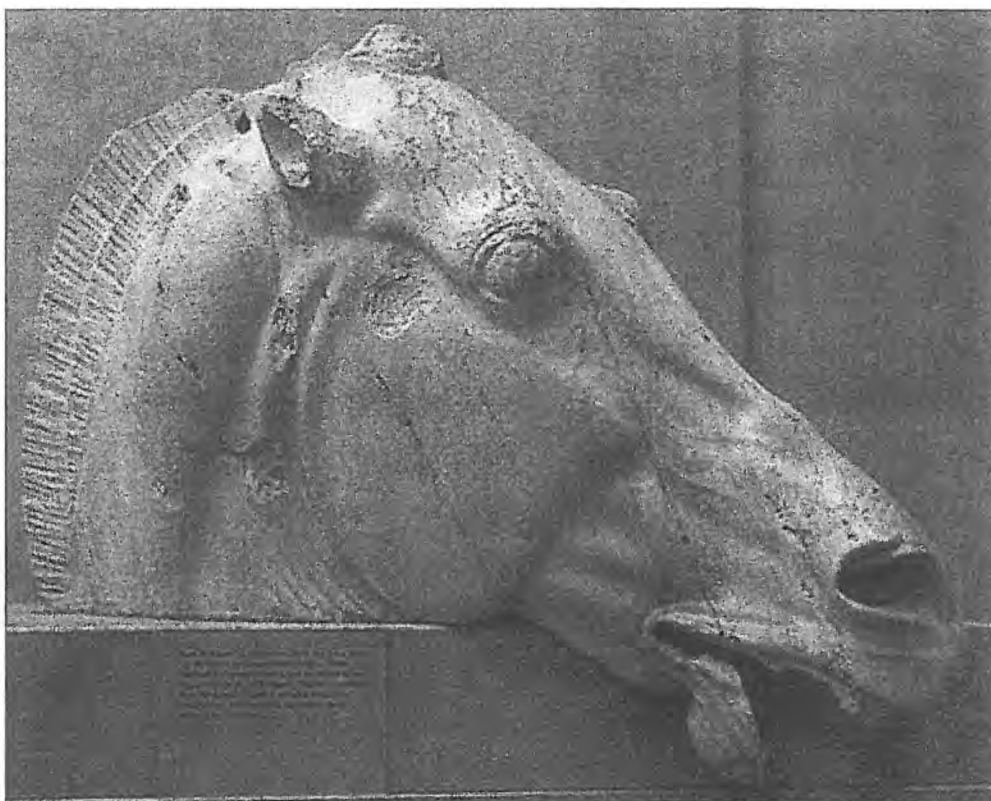
Frontonul de est al Parthenonului este decorat cu sculpturi ce ilustrează un mit fundamental al oraşului Athena, naşterea zeiţei înţelepciunii din capul tatălui ei, Zeus.



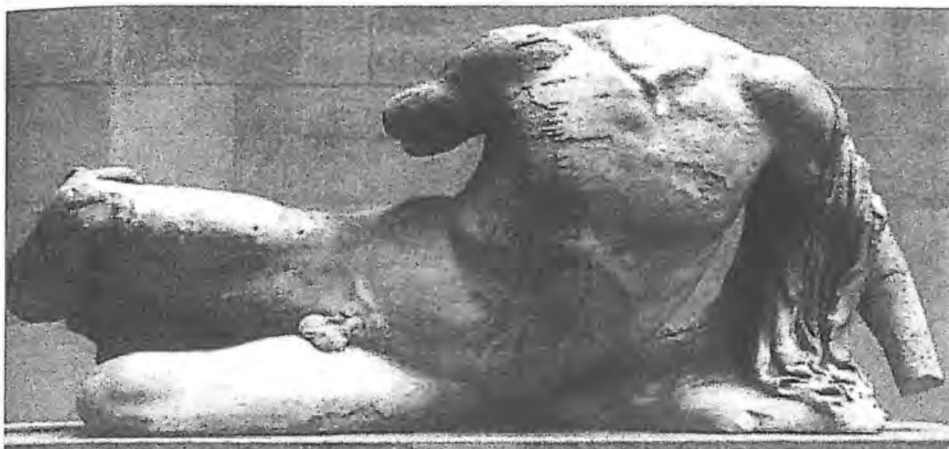
British Museum. Frontonul de est al Parthenonului. Dionysos, Demeter, zeiţa agriculturii, fiica sa Persephone(Kore) şi Artemis, zeiţa virgină a vânătorii. Se remarcă bogăţia drapajului, ce evidenţiază cu realism suportul anatomic aşezat cu naturaleţe. 438-432 î.Ch



British Museum. Frontonul de est al Parthenonului. Hestia, zeiță a căminului și vetrei, Dione, mama Aphroditei și Aphrodita, zeiță a iubirii erotice. 438-432 î.Ch. Cu toate că numeroase sculpturi nu mai au capete sau membre, se simte intensitatea elanului vital de care sunt animate.



British Museum. Frontonul de est al Parthenonului. Cel mai bine păstrat cap de cal al lui Phidias, din cei patru ai quadrigii zeiței lunii, Selena, mult admirat ca formă sculpturală perfectă, sinteză ideală a realismului și abstracțiunii. 438-432 î.Ch.



British Museum. Frontonul de vest al Parthenonului este decorat cu sculpturi ce ilustrează un alt mit fundamental al oraşului Athena, lupta Athenei cu Poseidon pentru Attica. Personajul din unghiul de nord al frontonului, Kephisos, este zeul apelor curgătoare aşa cum sugerează liniile şerpuitoare, formele fluide ale corpului său şi draperia udă, ce se mulează pe braţul său stâng. 438-432 î.Ch.





British Museum. Frontonul de vest al Parthenonului. Torsul lui Poseidon exprimă cu tărie, prin hipertrofiile musculare ale corpului de bărbat matur, puterea supraomenească a zeului. Faţă de Polykleitos, repertoriul morfologic şi dinamic al lui Phidias este considerabil mai larg. Personajul feminin în alergare este Iris, zeiţa mesager. Este remarcabil felul în care draperia, ce pare a fi udă, indică prin orientarea faldurilor, viteza deplasării prin aer trupului tânăr pe care se mulează. Phidias prefigurează astfel impetuozitatea dionisiacă a bacantelor. Sub dalta sa, instinctul originar şi patosul primitiv, ce animă unele figuri, se ridică în sfera spiritualităţii înalte.



British Museum. Lapit şi centaur, metopa 27 din sudul Parthenonului. 447-438 î.Ch.

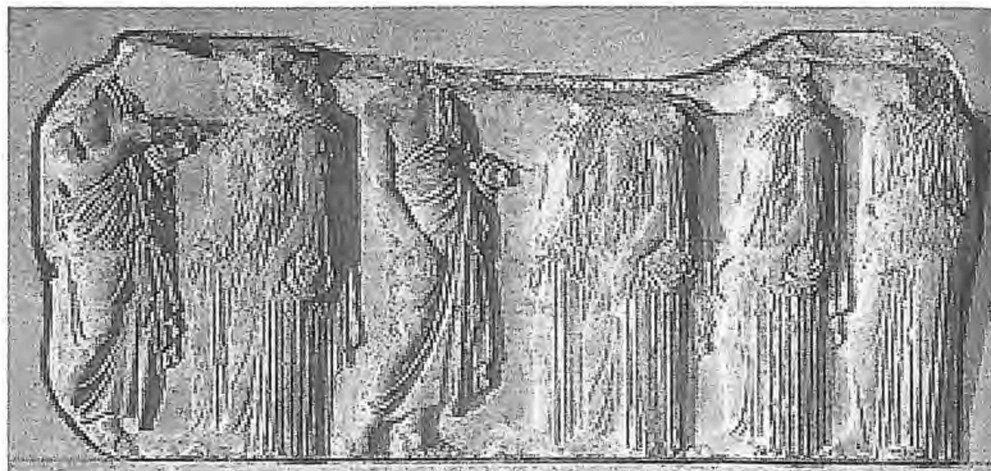
Figurile frizei Parthenonului sunt eliberate de toate imperfecţiunile şi accidentele hazardului acţiuni reale şi sintetizează cu claritate şi veridicitate esenţa unei activităţi din viaţa de zi cu zi: cetăţeni ai Athenei parcurg o procesiune în pas reţinut, tinere aduc ofrande divinităţilor, efebi pregătesc caii, pe care apoi îi încalecă şi galopează în grupuri. Echilibrul psihologic olimpian îşi găseşte întruparea plastică în euritmia mişcării. Formele membrelor entităţilor umane şi ecvine rezonează la unison. Toate capetele, atât la figurile pedestre cât şi la cele călare, sunt la acelaşi nivel, procedeu numit *izocefalie*. Impresionează însă diversitatea posturilor, credibilitatea şi organicul formelor anatomice dar mai ales particularul din cele patru sute de chipuri şi trupuri umane individuale şi cele aproape două sute de animale.



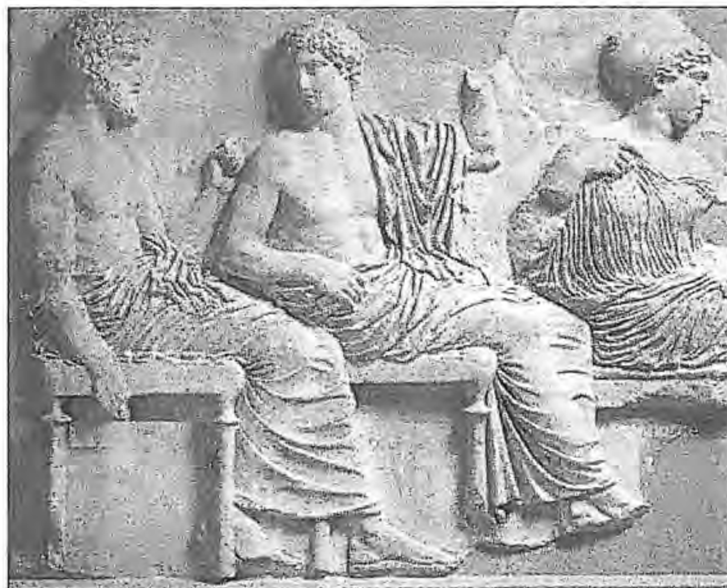


British Museum. Procesiune panathenaică şi cavalcadă de pe friza de nord. 438-432 î.Ch.

Cortegiul fecioarelor de pe friza Parthenonului evocă corespondenţa proporţiilor cu desăvârşirea anatomică, ritmul formelor subliniat prin desen, mişcarea şi armonia compoziţiei personajelor.



Placa Ergastinelor, a şaptea din partea de est a frizei, reprezintă cele şase tinere ateniene, ce au misiunea sacră de a ţese peplosul oferit Athenei, patroana oraşului, pe Acropole. Doi *organizatori* ai procesiunii solemne, cu instrumente rituale, sunt plasaţi printre fete. Măiestria lui Phidias ne uimeşte prin felul cum sculptează în materialul dur delicateţea ioniană a trupurilor întrevăzute prin opalescenţa drapajului. Pliurile vestimentaţiei sugerează cu expresivitate mişcarea sinuoasă a volumelor corpului.



Muzeul Acropolis, Athena. Phidias – friza Parthenonului - Poseidon, Apollo şi Arthemis. Grupul de personaje seduce privitorul prin naturaleţea membrelor şi distincţia mişcărilor, într-o atmosferă afectuoasă şi destinsă de prietenie senină.

Tema **caryatidelor** își are obârșia în legenda lui Atlas, cel care susține pe umerii săi bolta cerească. Ele apar însă, încă din perioada arhaică, în secolul VI î.Ch., la Templul Tezaurul din Delphi al siphnienilor.



Muzeul Delphi. Caryatidă arhaică din partea de vest a Templului Siphnienilor. 525 î.Ch.

Acropolis, Athena. Caryatide din porticul de sud al Erechtheionului. 420 î.Ch. Frumusețea unică a templului este dată de îmbinarea rolului arhitectonic cu expresivitatea artistică ioniană a fetelor. Secolul V î.Ch., primul din clasicismului grec, poate fi diferențiat în: stilul sever de la începutul secolului, stilul sublim al epocii lui Phidias și apoi stilul grațios. Caryatidele Erechtheionului se plasează la limita dintre ultimele două.

Latura abstractă a frumuseții proporțiilor corporale permite subtila sa metamorfoză în coloană antropomorfă prin transpunerea volumelor anatomice în formele sculpturii. Analogiile stabilesc raporturi între mișcări, liniile șerpuitoare ale profilurilor și siluetele feminine.

La fel ca şi korele arhaice, ele menţin masa antablamentului cu naturaleţe şi seninătate. Aplombul, care este şi linia de sprijin a întregii greutăţi a suprastructuri, le trece prin vertex şi urmează simetria ortostatismului, coborând spre piciorul de sprijin, devenit o adevărată coloană de susţinere. Încordarea necesară misiunii nu ştirbeşte tinerelor gingăşia şi firescul atitudinii. Pliurile vestimentaţiei sugerează ritmul canelat al coloanei ionice dar lasă să se întrevadă formele juvenile, atractive chiar şi prin sobrietate.

Deşi poziţionate în spiritul frizelor, ele realizează un adevărat grup statuar cu semnificaţia morală a unui omagiu adus feminităţii ce îşi îndeplineşte cu modestie, eleganţă şi mult farmec dificila misiune de a sprijini întreaga societate a polisului antic.

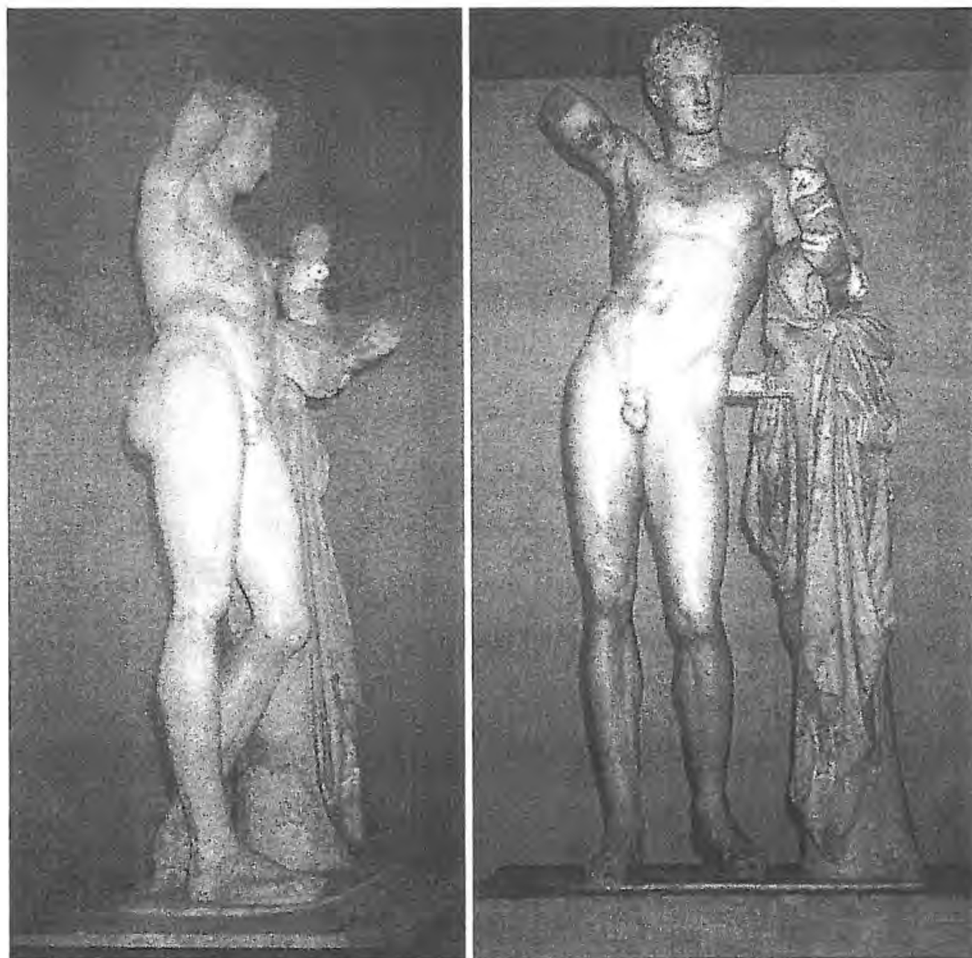


Acropolis, Athena. Caryatide din porticul de sud-est al Erechtheionului. 420 î.Ch

În secolul **IV î.Ch.**, confruntarea pentru supremație a principalelor polisuri grecești, Sparta, Athena și Theba are ca urmare căderea sub dominația monarhică macedoneană. Instabilitatea fragilei democrații ateniene, amenințată din toate direcțiile, se face simțită și în îngrijorarea și patosul artiștilor. După echilibrul senin al primului secol clasic, ei propun noi modele de reprezentare. Trupul omului sau al animalului devine un instrument al exteriorizării trăirilor sufletești. Pateticul, afectivitatea dezlănțuită adesea teatral, durerea organică și morală alternează cu semitonurile sentimentelor triste sau afectuoase.

Sculptorii secolului IV î.Ch. nu mai au ca obiectiv central divinitățile principale, ci zeii mai tineri și mai marginali ai Pantheonului grecesc. De aceea, impresia de severitate și sublim cedează locul unui aspect mult umanizat. La vechii greci, distanța dintre metafizica divinității și realitatea omenească tinde să se reducă atât prin umanizarea sacrului cât și prin efortul moralizator al artei de a ridica omul la idealul zeităților.

Hermes cu copilul Dionysos, grupul statuar al lui **Praxiteles** (400-330î.Ch.), descoperit la Olympia, ni-l prezintă pe zeu oprindu-se din drumul spre nimfe, unde trebuie să-l ducă pe micul Dionysos. Pentru a se amuza, îi oferă viitorului zeu al vinului un strugure spre care acesta întinde cu apetit mânuțele. Hermes, acoperit în parte cu flamida, pare jenat și stânjenit. Praxiteles renunță conștient la căutarea solemnei frumuseți ideale în favoarea omenescului (Hermes) și a drăgălășeniei (Dionisos). Primul apare ca un adolescent gracil, ușor molatec prin mișcarea flexibilă, serpentinată a liniilor siluetei în sprijin asimetric pe piciorul drept. La mare distanță conceptuală de stilul lui Polykleitos, la Praxiteles, formele modelajului exterior fin se omogenizează iar delimitările segmentelor anatomice se atenuează și trec lin între părți.



Muzeul Arheologic din Olympia. **Praxiteles**, *Hermes cu copilul Dionysos în braţe.*

La Praxiteles, senzorialitatea este suportul sentimentului extrem, de tip romantic, eliberat de prejudecăţi şi devenit scop al artei sub auspiciile filosofice ale lui Epicuros. Pentru el, trupul omenesc este instrumentul delectării hedonice a simţurilor superioare. Gingăşia, eleganţa, flexibilitatea şi graţia date de artist formelor viului devin prototip pentru frumuseţea fizică abstractă a divinităţilor.

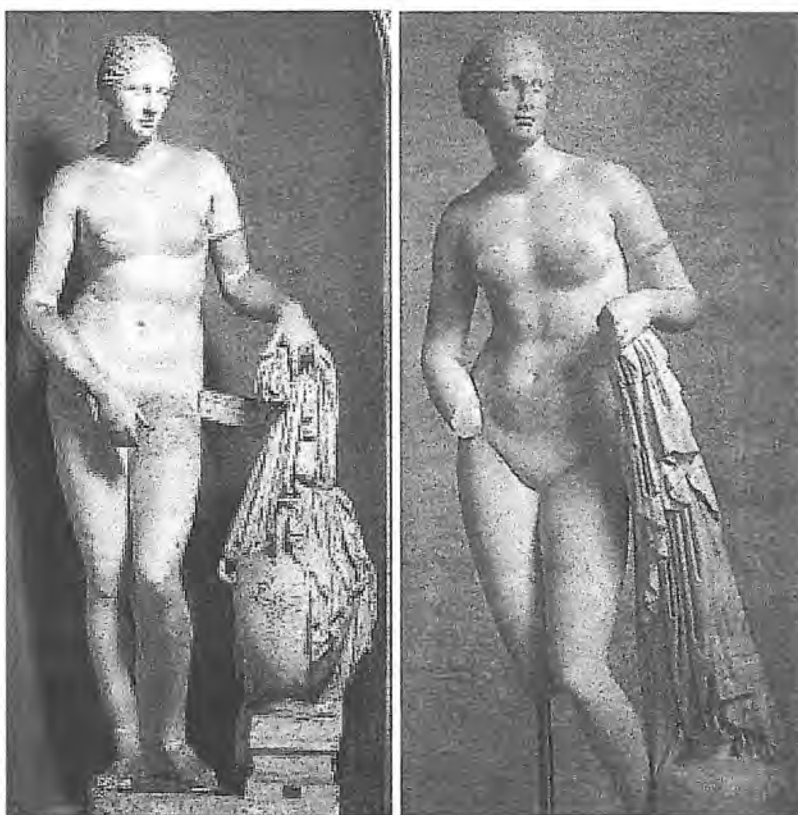


Muzeul Arheologic Olympia. **Praxiteles**, *Hermes cu copilul Dionysos în braţe*.(detaliu) Surâsul senin al arhaicilor Kouros revine pe buzele zeităţilor, după ce aproape dispăruse în deceniile stilului sever, dar el nu mai este candid ci uşor distant şi persiflant.

British Museum. **Praxiteles** (400-330î.Ch.), *Capul Aberdeen*, interpretat drept Hermes, zeul mesager. Clasicul târziu sau începuturile elenisticului, sfârşitul secolului IV.

Praxiteles este sculptorul prin care nudul feminin îşi face intrarea triumfală în arta grecească şi implicit în cea universală. Noutatea propusă de artist este surprinzătoare în epocă chiar şi la zeiţa iubirii. Depăşirea convenţiei se face însă cu o castitate ce vizează sublimul, întrucât perfecţiune fizică paralizează orice porniri carnale, în favoarea unei contemplaţii pur estetice. *Aphrodita din Cnidos* este zeiţa ce pare surprinsă în momentul când se pregăteşte să intre în apă, ascunzându-şi cu un gest pudic nuditatea. Atractivitatea formelor delicat pline este potenţată de gestul intim, care paradoxal, poate fi interpretat şi ca o subliniere a unui centru de interes. Fără a renunţa la senzualitatea volumelor consistente, artistul le dă

graţia sa binecunoscută printr-o proporţionare de tip longilin a trupului, cu gâtul şi membrele alungite şi capul mic. Modelarea variată şi liniile şerpuitoare sunt echivalenţi plastici pentru frăgezimea formelor şi flexibilitatea articulaţiilor. Scriitorul roman Lucian îi descrie *zâmbetul ce-i joacă gingaş pe buzele întredeschise şi privirea blândă, fermecătoare a ochilor, cu expresia lor luminoasă, plină de bucurie.*



Muzeul Pio Clementino, Vatican. Aphrodita din Cnidos (copie romană) , clasicul târziu.
Glyptotheka din München. Aphrodita din Cnidos (variantă greco-romană), 350-340 î.Ch.

Misterul erotic al esteticii feminine, surprins de Praxiteles, este adâncit de acesta în artă, mai ales în portretistică, prin transpunerea formelor anatomice suave în marmură cu un rafinament şi o delicateţe ce anticipează leonardescul *sfumato*.



Staatliche Museen, Berlin. **Praxiteles**, cap al Aphroditei. Artistul investighează cu discreţie sufletul feminin, animând chipul cu un surâs duios şi candid.
Louvre. Praxiteles, *Capul Kaufmann*, una din cele mai bune copii ale capului Aphroditei.

O personalitate artistică emblematică pentru noul şi dramaticul stil grecesc de reprezentare din secolul IV î.Ch., este sculptorul **Skopas**. Acesta mută centrul de interes al compoziţiei tri-dimensionale, de la pantomimica corpului şi gestica mâinilor, la mimica frapantă a chipului. Personajele de pe ornamentaţia frontoanelor templului Athenei din Tegea, de la mijlocul secolului, sunt ilustrative în acest sens. Skopas realizează uimitoarele sale capete, evidenţiind rolul expresiv al chipului, cu semnele caracteristice ale durerii. Un plus de intensitate dramatică este dat de pliurile adânci ale frunţii încreţite şi gura semideschisă, ce lasă parcă să se audă geamătul profund. Este semnificativă mai ales privirea disperată către înălţimi, de unde se aşteaptă o izbăvire supranaturală. Artistul plasează globii oculari în profunzime, diminuând linia pliurilor palpebrale şi transferând astfel

conturul ochiului pe orbite. În felul acesta, privirea pare mai misterioasă, fiind etichetată în epocă drept *ochii voalaţi ai lui Skopas*.



Skopas, Frontonul templului Athenei, Aleea din Tegea. Personalitatea distinctă a maestrului se remarcă mai ales la *capetele de expresie*, ce exprimă trăiri impresionante. La chipurile luptătorilor, aceşti *ochi voalaţi* exprimă atât patosul războinicului cât şi suferinţa celui învins sau muribund. Buzele crispate, îngustarea fantelor palpebrale şi cutele faciale sunt mijloace de expresie a durerii morale şi fizice ce măresc efectul tragic.

Motivaţia principală a reprezentării devine astfel intensitatea şi diversitatea expresiei faciale, ce justifică mişcarea dezlănţuită a întregului corp. Skopas impune un stil situat, prin naturalismul trăirilor, la antipodul idealizărilor clasicizante. Este primul artist elen ce creează o breşă în unitatea olimpiană a clasicismului, punând în prim plan exteriorizarea patosului ca motiv principal al dinamicii.

Contorsionarea frenetică şi agitaţia intensă, proprii stilului lui, fac să-i fie atribuite acestuia, multe din decoraţiile Mausoleumului din Halikarnassus. În arta grecească, lupta eroilor legendari cu amazoanele este o temă des întâlnită, amazoanele simbolizând duşmanul asiatic, perşii. În concepţia clasică, confruntarea fizică este cu necesitate determinată de forţe supranaturale, fiind şi un principiu vital. La decoraţia Mausoleumul din Halikarnassus însă, ea este expresia unei forţe instinctuale a omului stăpânit de furie şi agresivitate descătuşată în lupta corp la corp, este prilejul unei tensiuni paroxistice a psihicului disperat. Figurile sunt dispuse după linii diagonale sau oblice.





British Museum. Amazonomachia, detalii de pe friza de est a Mausoleumului din Halikarnassus, atribuită lui Skopas. 355-330 î.Ch.

Menada dansând, în varianta de la Dresda, este un punct de reper în înțelegerea și exteriorizarea prin *furor dionisiac* a abisurilor patosului și pornirilor trupești. Mișcarea menadei este o descătușare ostentativă și paroxistică cu substrat erotic. Un contemporan al lui Skopas afirmă: *maestrul a reprezentat-o stăpânită de o furie nebună, cu pieptul palpitând, coapsele încrucișate, cu capul dat tare pe spate, cu părul despletit fluturând în vânt și cu privirea rătăcită.*

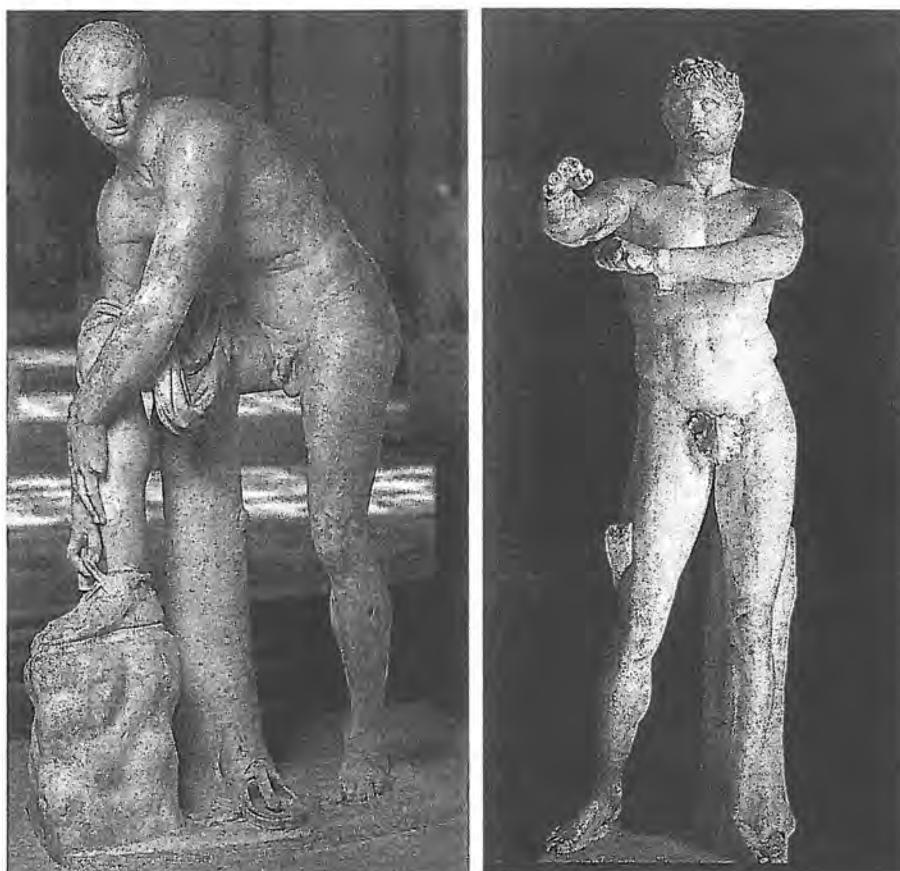


Staatliche Kunstsammlungen, Dresda. Skopas (370-330), **Menadă dansând.**
Skopas găsește echivalenții plastici ai euforiei psihologice cu intuiția unui mare artist. El sporește convexitatea segmentelor încordate ale trupului și le dispune în formă de spirală ascendentă. Bustul provocator reliefat urmează linia sugerată de coapsa stângă despuiată, ce inițiază mișcarea. Sculptura este o adevărată ronde-bosse, obligând privitorul să descopere diversitatea de expresii oferite de multiplele perspective la fel de incitante. Fără a găsi un punct de vedere care să-i oprească rotația la un maximum de comprehensibilitate, el caută, fără a descoperi, perfecțiunea ce ar presupune și imobilitatea. Unitatea lucrării o dau euritmia mișcării faldurilor, veșmintelor, încheieturilor descătușate și unduirile părului.

Lysippos este sculptorul al cărui stil domină arta clasică grecească în ultimul sfert al secolului IV î.Ch. Originalitatea concepției sale, deschizătoare de noi perspective pentru reprezentarea viului în artă, constă în diminuarea idealizării abstractizante a personajelor divine, care nu mai plutesc într-o atitudine nedefinită ci sunt antrenate acum într-o activitate reală, în desfășurare, aproape prozaică. Inițial, urmează tradiția școlii din Sikyon, Peloponnes, continuând subiectele deja clasicizate de Polykleitos, cum sunt atleții și efebii. Lysippos preferă momentele lipsite de strălucirea succesului din activitatea acestora, mai modeste, dar încărcate de simpatia înțelegerii omenescului.

Apoxyomenos este atletul care își reface forțele după competiție și își curăță pur și simplu corpul de nisip. *Hermes* este surprins în momentul în care își leagă sandalele, sesizând însă cu acuratețe modificările de echilibru ale stațiunii cu torsul înclinat și piciorul drept ridicat, ce deplasează mult centrul de greutate. Atenția îi este atrasă în altă parte și își întoarce capul spre stânga. Lysippos dezvoltă astfel unele tendințe de până la el de a prezenta atleții în posturi specifice activității lor: *Discoforul* lui Naukides, *Apollo Saurochtonul*, *Hermes și Dionysos* ale lui Praxiteles, unde privirea și gesturile sunt în acord cu mișcarea firesc motivată a momentului ales. Majoritatea lucrărilor lui Lysippos sunt adevărate ronde-bosse, artistul acordând o mare importanță reprezentării celei de-a treia dimensiuni. În acest sens, el își depășește predecesorii. Hermes și Apoxyomenos invită privitorul să îi contemple din toate unghiurile. Dacă le privim chipul frontal, brațele apar din racourci iar din lateral, nu sesizăm expresia feței. Noile poziții scot în evidență mai bine calitățile estetice și fluiditatea formelor anatomice: multe detalii musculare și scheletice, firescul atitudinii istovite și uneori încordate, tipologia surprinsă particularizat, într-o postură și

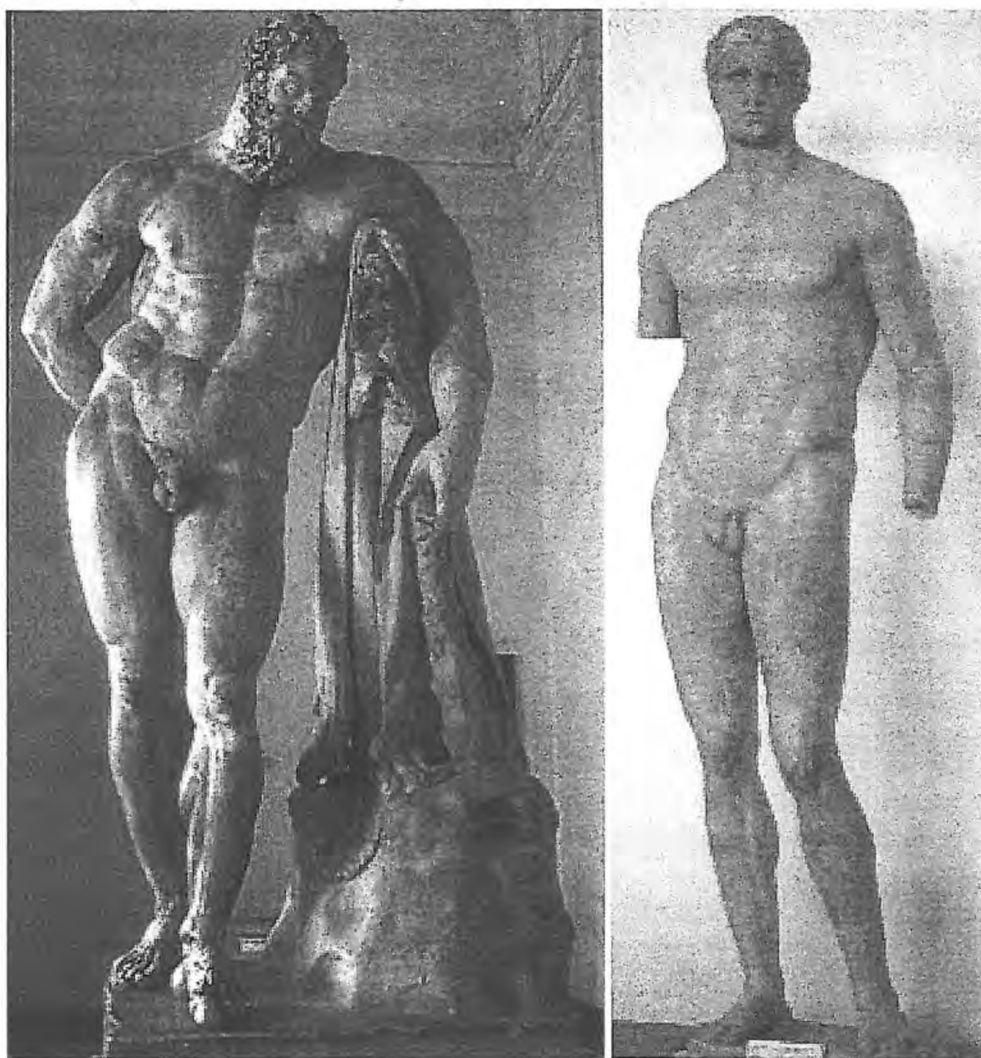
pantomimică adecvată. Lysippos propune un tip masculin longilin, apropiat de stilul ionic, suplu şi distins, cu forme delicate, mai puţin robust decât atletul lui Polykleitos dar mai înalt şi mai zvelt. Artistul-pedagog introduce noul său sistem de proporţionare, devenit la sfârşitul secolului canon pentru generaţii de sculptori, justificându-se: *Ceilalţi artişti fac oamenii aşa cum sunt, eu îi fac aşa cum par.*



Louvre. *Hermes legându-şi sandala*, copie romană în marmură după Lysippos. 325 î.Ch. Muzeul Vaticanului. *Apoxyomenos*, copie romană în marmură după originalul în bronz al lui Lysippos. Cei doi atleţi sunt surprinşi în mişcări momentane, corectându-şi îmbrăcămintea şi încălţămintea, ţinuta cerută de ritualul olimpic, prin gesturi fireşti de îngrijire corporală.

În acest fel, Lysippos depășește mimetismul plat, lipsit de imaginație artistică, cel disprețuit de însuși Platon. El eliberează prin această declarație de principiu arta de imitarea servilă a realității, alăturând obiectivității observării calităților estetice a formelor anatomice, capacitățile creative subiective ale fanteziei. Apoxyomenos, Hermes, Agias sunt construiți după noul tip de proporționare ce produc o impresie deosebită. Atletul este mai puțin geometrizat, capul fiind relativ mai mic față de întreaga talie și membrele inferioare mai lungi, accentuând astfel impresia de înălțime și aspectul monumental. Lysippos sesizează importanța estetică definitorie a raportului dintre înălțimea capului și talie, distanța vertex-sol. Alegerea sa se impune de la sine, datorită impactului vizual hotărâtor. Tipul morfologic stabilit de acest raport definește figuri cu aspecte net diferite: un cap mare pe un corp mic descrie un pitic, indiferent de dimensiunile lucrării, iar reversul, un cap proporțional mai mic dă monumentalitate personajului. Luând pentru prima dată ca modul înălțimea capului și raportul *înălțimea capului / talie = 1 / 8*, el pune bazele unui sistem de proporționare ce va cunoaște o larga utilizare: capul se cuprinde în talie de 8 ori, în trunchi de 3 ori, în membrele inferioare de 4 ori, în cele superioare de 3 ori, în gambă și lățimea umerilor de 2 ori. Ulterior, prin intermediul contribuției lui Vitruvius și apoi, peste veacuri în Renaștere, a lui Cennini, Leonardo da Vinci va folosi această proporție.

Lysippos tratează tema miticului Hercules în mai multe lucrări în care musculatura corpului bărbătesc hipertrofiată fizic și hiperbolizată prin legendele despre faptele ieșite din comun ale eroului, devine centrul de interes al reprezentării artistice. Cunoașterea morfologiei exterioare și măiestria modelajului permit repartizarea armonioasă a detaliilor anatomice veridice pe întreaga suprafață a corpului, ce capătă diversitate de forme.



Museo Nazionale, Neapole. **Hercules Farnese**, lucrarea cea mai cunoscută nouă cu această temă a sculptorului Glykon, este o copie după Lysippos.

Muzeul Arheologic din Delphi. **Agias**. Capodoperă a lui Lysippos, sculptura în marmură de Paros, de mărime naturală, ușor supradimensionată, face parte din Monumentul lui Daochos, nepotul atletului legendar.

Reprezentarea tri-dimensională elenistică.

Perioada elenistică este omogenizarea artistică din jurul Mediteranei Răsăritene de după cuceririle lui Alexandru cel Mare. Cultura grecească intră în comuniune și își dobândește supremația din Egipt, Mysia și Antiohia, până în Persia. Creuzetul în care rigurozitatea constructivă și ideatică greacă se îmbogățește prin tradițiile artistice ale centrelor de cultură orientale creează premisele favorabile dezvoltării unei stilistici cu largă circulație în noul spațiu comun. Fiind sculptorul oficial al lui Alexandru Macedon, Lysippos i-a sculptat numeroase portrete, dintre care cele mai cunoscute sunt cel de la Louvre și cel de la Istanbul. Portretistica grecească își are însă apogeul în perioada elenistică și este o investigare cu realism atât a particularităților fizice ale feței, a trăsăturilor sufletești și calităților morale, dar mai ales a statutului social sau cultural al personalității imortalizate.



Muzeul arheologic Istanbul. Portretul lui Alexandru Macedon.

Un caracter elenistic este aprecierea fiinţei umane ca individ şi chiar desprinderea acesteia şi situarea deasupra societăţii. Ajunsă la opulenţă, lumea grecească pierde din solidaritatea democraţiei cândva candide şi se fărâmiţează sub presiunea contradicţiei dintre interesele particulare şi cel general. Alexandru cel Mare, urmează exemplul faraonilor egipteni şi îşi propune să acceadă în rândul zeilor încă din timpul vieţii, alăturând statuia sa în cortegiul divinităţilor pantheonului grecesc.



Muzeul Pella, Grecia. Torsul nud al lui Alexandru cel Mare gen zeul Pan.

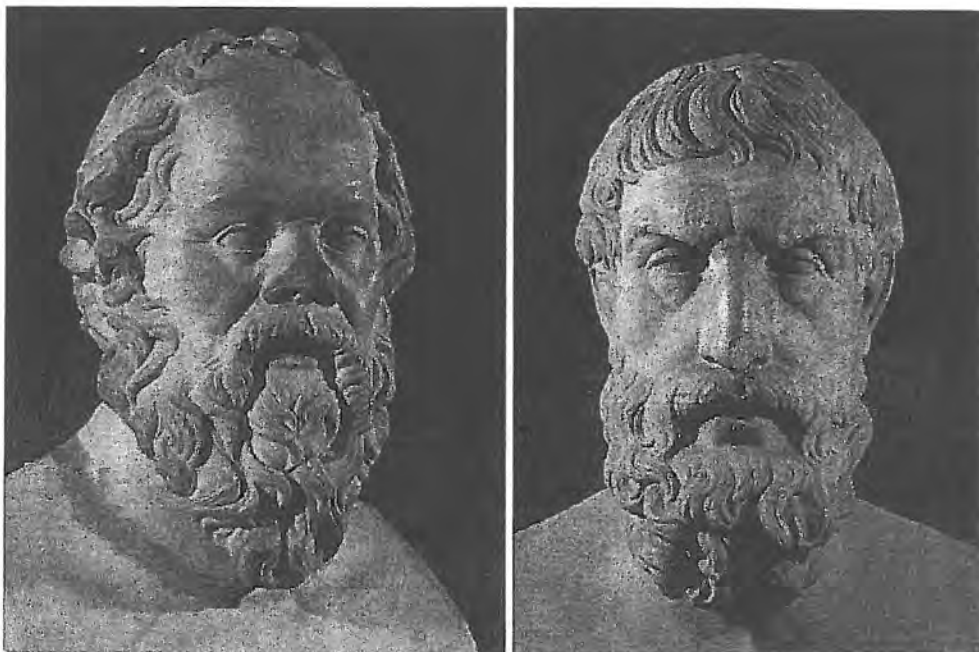
Louvre. Bustul lui Alexandru Macedon. Chipul regelui, în viziunea sculptorului oficial al curţii, asociază trăsăturile eroilor legendelor greceşti, cu puteri supranaturale, cu particularităţile expresive ale figurii suveranului observate cu realism.

Un mare pas înainte în afirmarea prestigiului intelectual al omului este faptul că, prin spiritul democratic încă viu în spaţiul grecesc, cei ce se remarcă prin contribuţii de succes la viaţa culturală sunt preţuiţi ca individ, alături de conducătorii militari şi politici. Surprinde chiar ponderea, ne mai întâlnită în portretistică, a marilor personalităţi ale culturii, ce ulterior, prin numeroasele copii romane, devin cunoscute în toată lumea antică: autori de piese de teatru, filosofi, istorici, retori. Încă din secolul IV, provin portretele unor importante nume ale culturii greceşti cum este Platon şi poetesa Sapho.

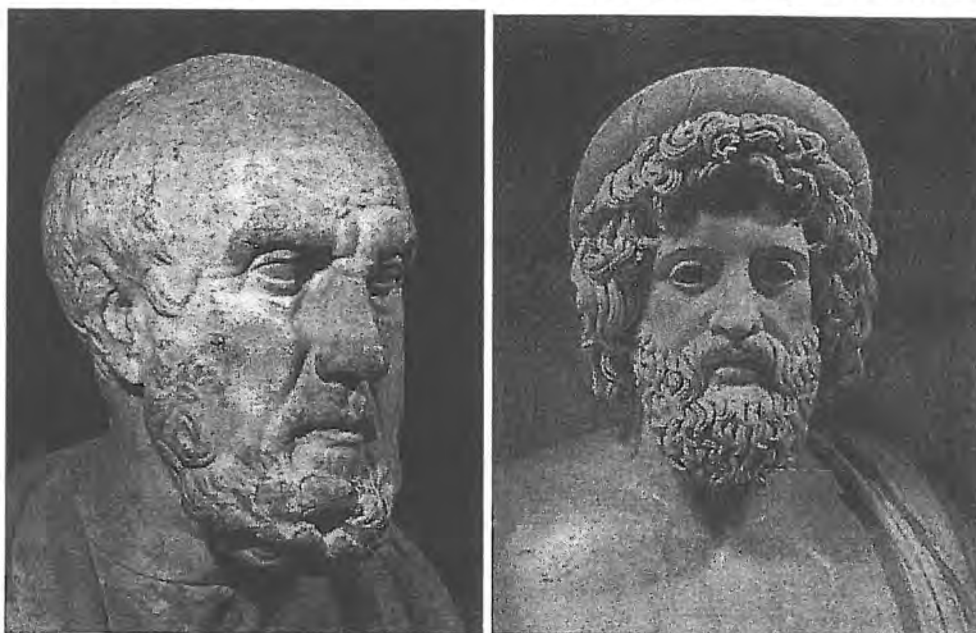


Muzeul de Arheologie, Istanbul. Sapho, portret tip Aphrodita. (copie romană)
Muzeul de Arheologie, Corinth, Grecia. Sapho (copie romană după originalul elenistic)

Sub influenţa lui Lysippos, portretul începe să câştige în prestigiu în sculptura greacă încă din secolul IV î. Ch., când se conturează din ce în ce mai mult ideea de aspect particular al chipului. Acest gen capătă şi însufleţire, pe măsura ce realismul redării expresiei feţei sporeşte.

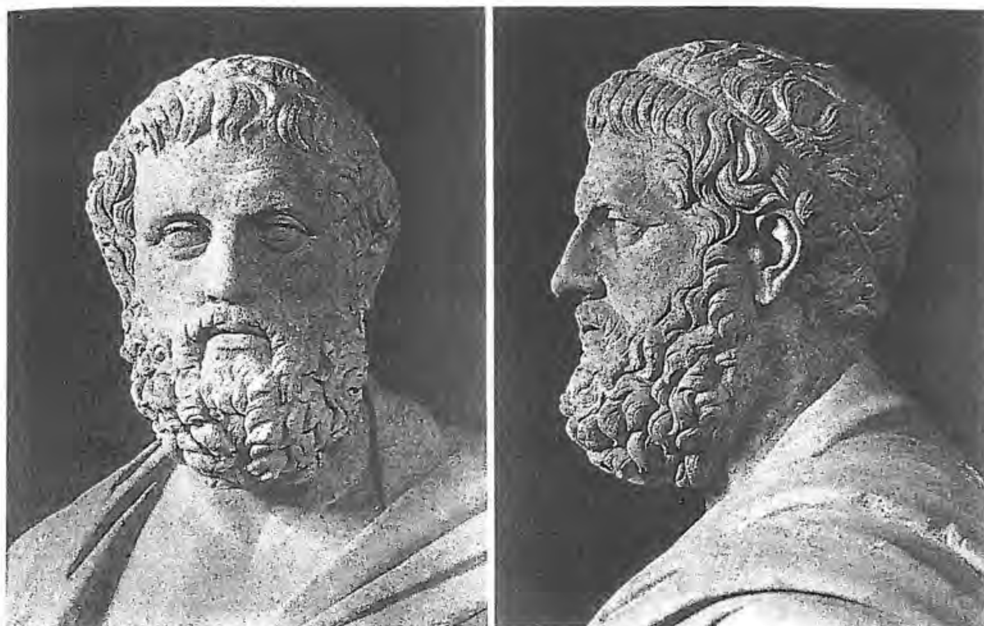


Louvre. Portretele din marmură ale lui Socrates de Lysippos și al lui Epicuros din Samos.

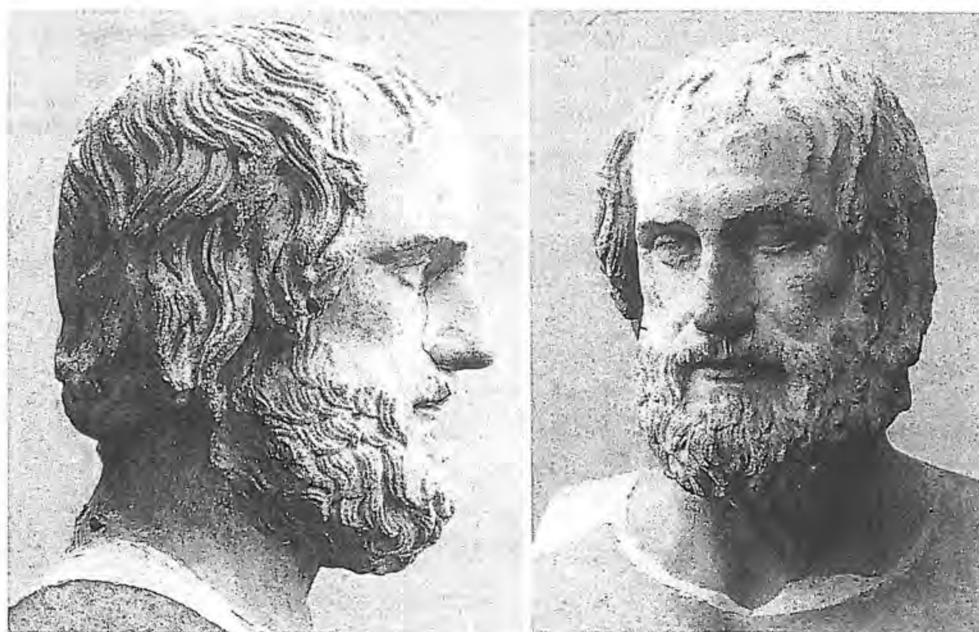


Louvre. Hippocrates din Kos, copie romană în marmură după originalul elenistic.

Muzeul Arheologic din Veneția. Asclepios, zeul grecesc al medicinei.



Sofocle, de la Muzeul Lateran din Roma, apare la vârsta maturităţii, pline de vitalitate, cu o expresie distinsă şi binevoitoare. Abordat cu minuţiozitate ca structură şi construcţie, portretul înfăţişează un model de creaţie artistică şi civism.

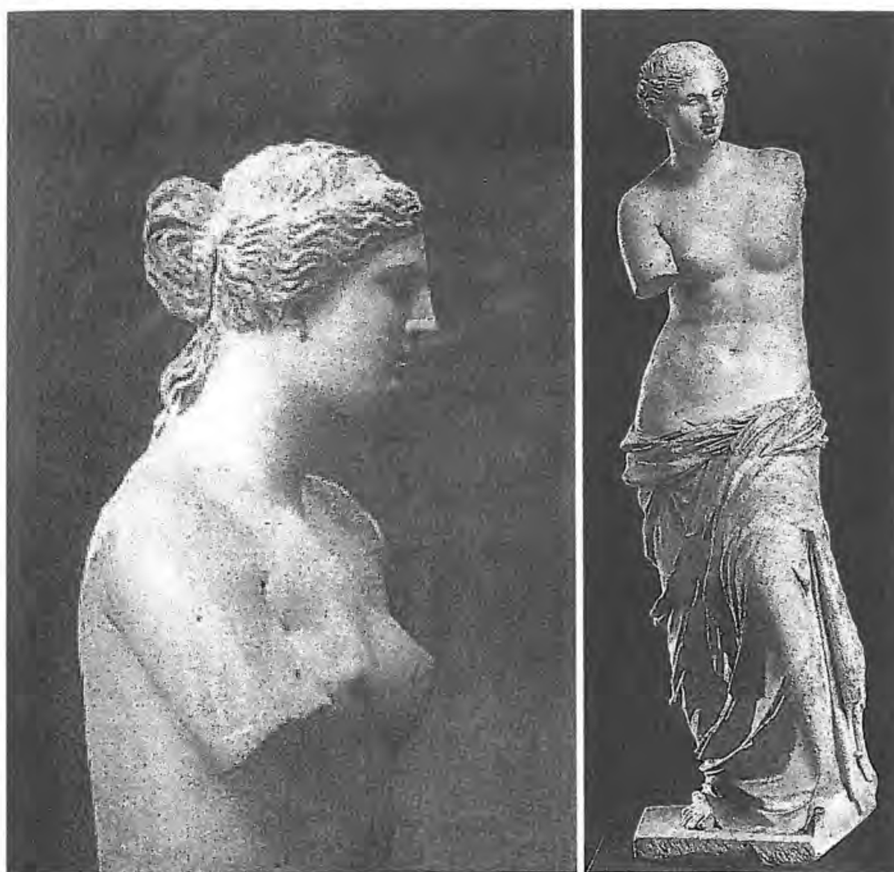


Euripide (Typus Farnese) este un bărbat în vârstă, cu o sclipire de vigoare în ochi, ce ştie să îşi menţină cu demnitate statutul.

Tradiţia lui Lysippos şi chiar Phidias se continuă prin **stilul attic**, ce se menţine în spaţiul peninsular şi mai ales la Athena iar a lui Skopas şi Praxiteles, prin **stilul asiatic**, devine influentă în arhipelagul egeean, coasta Asiei Mici şi Alexandria. Din ce în ce mai depărtat de influenţa elenică, acesta este definit prin dramatic şi teatralism, accentuarea contrastelor, cultul colosalului. El are chiar un caracter anticlasic prin accentul pe expresivitate, ca într-un expresionism avant la lettre, de unde derivă mijlocit sau nemijlocit toate celelalte trăsături distinctive faţă de perioada anterioară. Părăsind conceptul de frumos şi modelul perfecţiunii fizice şi morale, el propune încălcarea normei şi exagerarea subiectivităţii. Înlocuirea idealismului generalizator şi echilibrat cu anticlasicul realism al particularului, a sintezei clarificatoare cu analiza detaliată, de multe ori îl face să cadă în iluzia naturalistă ieftină. Dinamismul motivat afectiv şi intelectual, declamativul şi pateticul înlocuiesc echilibrul, simetria şi aspiraţia spre perfecţiune a formei. Multitudinea de aspecte disparate nu îşi găsesc întotdeauna un înţeles sintetic. Rezultatul pozitiv este însă lărgirea repertoriului formal şi diversificarea subiectelor abordate. Arta mai pierde din dimensiunea sacralităţii şi preceptelor moralizatoare dar câştigă noi teme, deziderate şi modalităţi de reprezentare plastică. Investigarea realului se face acum conform unor noi criterii de valorificare estetică, ce descoperă faţete inedite, neexplorate încă artistic, până atunci apreciate ca lipsite de prestigiu: expresivitatea particularităţilor considerate inestetice, diversitatea tipurilor corporale, morfologia copilăriei sau a vârstei înaintate, veridicitatea caracterelor şi verosimilitatea detaliului naturalist.

Deşi descoperită în arhipelagul Mării Egee, capodopera elenistică emblematică pentru stilul attic de reprezentare este **Aphrodita din Melos.** Lucrările de acest gen sunt semnificative pentru diversitatea stilistică

elenistică, ce presupune chiar şi libertatea artistului de a se reîntoarce la simplitatea, seninătatea şi demnitatea tratării corpului feminin, proprii echilibratului secol V athenian. Concordanța morfologiei cu muzicalitatea proporțiilor este surprinsă pătrunzător de Auguste Rodin, în una din lucrările sale literare dedicate Aphroditei din Melos. Sculptorul şi admiratorul atât al laturii senzoriale cât şi al celei logice a statuii elenistice se întâlnesc în lauda adusă măiestriei de a capta viața în marmură: *Iată aceste lumini puternice pe sâni, aceste umbre adânci pe cutele pielii, aceste culori calde şi clarobscururi vaporoase, tremurând pe părțile cele mai delicate ale acestui corp divin, pasagii atât de fin estompate, care par să se destrame în aer.*



Louvre. **Aphrodita din Melos,** 150-100 î.Ch. Cu toată lipsa de elemente certe de identificare, mărimea şi atitudinea nobilă a personajului feminin permit atribuirea sa unei reprezentări divine: Aphrodita, legendara zeiţă a frumuseţii şi iubirii senzuale, adesea înfăţişată seminud, sau Amphitrite, zeiţă a mării, venerată în insula Melos. Lucrarea este capodopera **stilul attic** specific elenisticului târziu, ce preia adesea teme clasice.

Aphrodita din Melos şi Victoria din Samothrace prezintă o uşoară torsiune a coloanei vertebrale şi implicit a bustului iar draperia, ce se mulează accentuând formele anatomice, este diferenţiată de cele fluturând în curentul deplasării cu viteză în masa de aer. Uriaşele aripi apar paradoxal de verosimil crescute din torsul divin.



Louvre. **Victoria din Samothrace**, sculptură în marmură de Paros, descoperită pe insula cu acelaşi nume din nordul Mării Egee este reprezentativă pentru **stilul asiatic**. Atitudinea şi impetuozitatea mişcării sunt asemănătoare personajelor din reliefurile Altarului din Pergamon. Tema victoriilor începe cu Athena Nike de pe Acropole dar cea elenistică are o dinamică mai plină de elan vital a trupului înzestrat cu impresionante aripi, ce semnifică succesul pe mare.



Louvre. Spre deosebire de Victoriile sculptate, cele de dimensiuni mici, din terra cotta (Victoria din Mirina) sau bronz, sunt folosite în ritualul funerar ca genii înaripate protectoare a defunctului. În perioada elenistică ele au o largă circulaţie şi o stilistică bine definită: chip rotund şi zâmbitor, trupuri longiline deşi mature şi senzuale ca morfologie.

Altarul din Pergamon, din friza căruia se păstrează 80 m. la muzeul Pergamon din Berlin, este printre puţinele opere elenistice originale. Dedicat Athenei şi lui Zeus, este reprezentativ pentru stilul asiatic. Subiectul decoraţiei sculptate, lupta zeilor cu giganţii sau *gigantomahia*, este de fapt o naraţiune alegorică foarte puţin voalată a războiului Pergamului cu galii, giganţii fiind divinităţi ale adâncurilor şi întunericului. El oferă cu predilecţie scene dramatice pe măsura imaginaţiei şi virtuozităţii la care ajung artiştii în această perioadă. Grandoarea temei cere soluţii extravagante dar realizarea este uimitoare prin măiestrie. Repertoriul de sentimente al vizitatorului antic, venit din diverse spaţii culturale şi de nivele diferite de educaţie şi apreciere, dar şi al celui actual, este larg. El porneşte de la spaima îngrozitoare, provocată de monstruoasele creaturi heteroclite, trece la

compasiune în faţa Geei, zeiţa pământului, reprezentată ca un tors feminin ce se naşte din ţărână şi o imploră pe Athena să-i cruţe viaţa monstruosului ei fiu, apoi grotescul unor giganţi stârneşte chiar şi râsul publicului prin grosierele lor stângăcii şi în fine se ajunge din nou la clasica veneraţie a zeităţilor olimpiene. Efectul covârşitor asupra privitorului, emblematic pentru arta elenistică, se defineşte prin aşa-numitul *patos pergamian*.

Friza, în altorelief pronunţat, accentuat şi de efectele contrastului lumină-umbră, este descrisă de P. Leveque: *Un Skopas delirant a adus aici până la limita dezordinei vârtejul exacerbat al patimilor pentru a exprima cât mai plastic neînfrânata violenţă a conflictului care zdruncinase universul înainte de triumful zeilor.*



Pergamon Museum, Berlin. Marele altar al lui Zeus, detaliu din friza de est cu Zeus luptând cu trei giganţi. 180-175 î.Ch. Giganţii, adevăraţi monştri, au numeroase trăsături comune cu galii din monumentul mai vechi al victoriei regelui Attalos I. Purfirion, conducătorul lor, se apără cu o piele de leu împotriva vulturului lui Zeus. El este reprezentat din spate, capul său are urechi de animal, mai mari şi plasate mai sus.



Pergamon Museum, Berlin. Marele altar al lui Zeus, detaliu din friză cu un gigant muşcând braţul unui zeu. 180-175 î.Ch.

Influenţa artei Orientului se face simţită prin îmbogăţirea repertoriului de forme ale viului. Apar fiinţe supranaturale, heteroclite, cu caractere umane şi zoomorfe: animale terestre, păsări şi reptile, într-o dinamică paroxistică, în posturi proprii confruntării îndârjite. Contrastul nudului faţă de personajul drapat, bizareria formelor anatomice şi exagerarea violenţei şi agresivităţii se situează la antipodul criteriilor de limpezime morfologică şi ordine din compoziţia sculpturii decorative clasice. Concepţia este cutremurătoare prin exacerbarea sinistrului, patologicului şi anamorfoticului, făcând îndoielnic mesajul optimist al victoriei în cele din urmă a civilizaţiei. Unitatea în diversitate a altarului este dată de însăşi omniprezenţa unei continui zvârcoliri pe toată lungimea frizei. Şerpii încolăciţi sunt cezurile ce joacă rolul fostelor triglife de separaţie a grupurilor principale. Răsucindu-se, ei sunt un perpetuu vârtej de forme ce se zbat dar fac şi legătura dintre ele, conducând receptorul de la o scenă la alta. Comparând altarul din Pergamon cu arta veacului V apare totuşi o impresie de disociaţie, lipsă de armonie şi neconcordanţă. Diversitatea are întâietate în faţa unităţii.



Pergamon Museum, Berlin. Marele altar al lui Zeus, detaliu din friza de est cu Athena trăgându-l de păr pe gigantul Alcyoneos. 180-175 î.Ch. Giganții sunt monștri cu cap de leu sau șerpi cu membre și aripi în antiteză cu noblețea atitudinii și aspectul dinamicii zeilor, sporindu-le cruzimea și expresia durerii.

Grupurile statuare elenistice sunt o paradă a măiestriei în soluționarea complicatelor cerințe tehnice ale tematicii. Celebrul **Laocoon**, capodoperă a școlii de sculptură din Rhodos, stă la rândul lui sub semnul patosului pergamian. Tema este moartea dramatică prin sufocare, sub acțiunea giganticilor șerpi constrictori trimiși de Apollo, a tragicului erou împreună cu cei doi fii ai săi, încercând fără succes de a-i salva pe locuitorii Troiei, afectați de beție colectivă, de la măcelul pregătit de ahei. Apogeu al plasticii elenistice, lucrarea are impact emoțional printr-o scenografie pe măsura pateticului mit. Grupul Laocoon este conceput ca o compoziție piramidală, dintr-un singur unghi de vedere ca maxim de interes, fiind de fapt o decorație pentru arhitectură dezvoltată din altorelief.



Muzeul Vaticanului, Roma. Grupul statuar **Laocoon**, despre care Pliniu afirmă că este rodul colaborării a trei sculptori din Rodos: Hagesandros, Polydoros şi Athenodoros. Autorii nu sesizează însă morfologia specifică copilăriei, fiii par adulţi în miniatură.

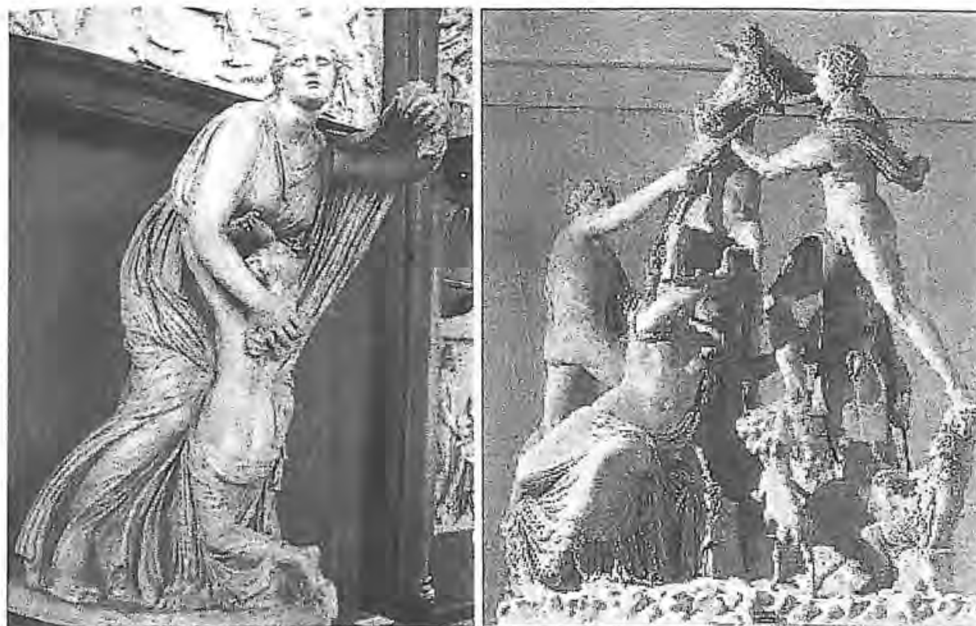
Chipului lui Laocoon are grimasa dramatică a sfârşitului iminent. Expresia sa asociază durerea morală şi cea fizică, traduse plastic prin contracţii generalizate, de apărare, localizate mai ales la faţă. Muşchiul corugator al sprâncenei se contractă, coboară porţiunea mijlocie a acesteia şi ridică extremitatea ei internă, orientând-o oblic în sus şi medial. Produce două cute verticale în regiunea medie a frunţii, între sprâncene. Frontalul,

procerusul, orbicularul ochiului şi ridicătorul buzei superioare se contractă, durerea crispând faţa prin închiderea ochilor şi deschiderea gurii.



Muzeul Vaticanului, Roma. Grupul statuar **Laocoon** (detalii cu torsul şi chipul eroului)

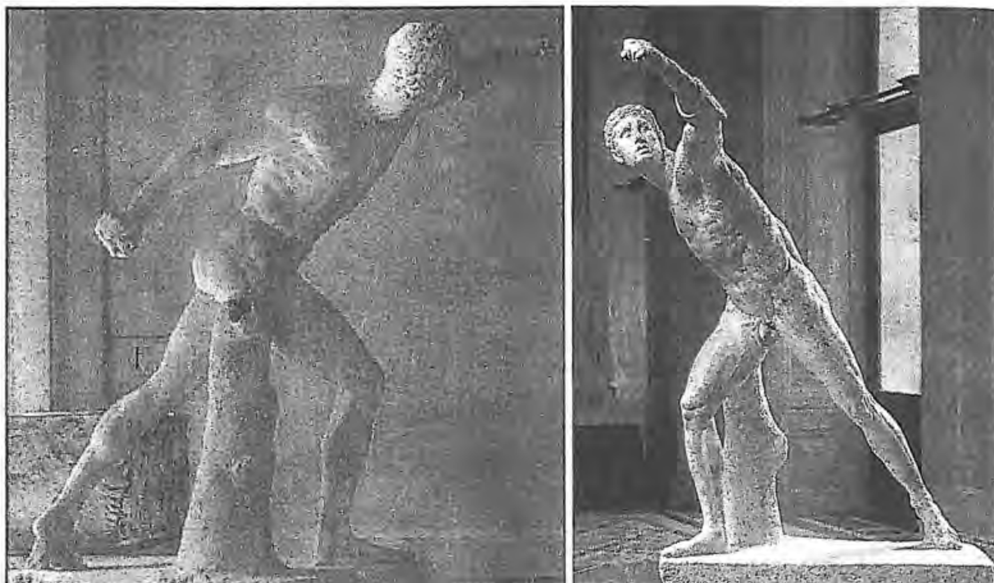
Grupurile statuare elenistice investighează aşa-numita *anatomie a suferinţei* (Ch. Picard), care este şi tema complexelor compoziţii **Taurul Farnese** sau **Pedepsirea lui Dirce** şi **Niobe şi fiica** de la galeriile Uffizi din Florenţa. Ambele lucrări provin din Orientul elenistic. Prima are ca subiect condamnarea la moarte prin legarea de coarnele unui taur, de către fraţii ei, a unei fete ce şi-a pierdut onorabilitatea şi are un patetism bombastic, cu prea multe personaje şi amănunte. A doua explorează cu patos, tragedia familiei regale din Theba, pedepsită de zei. Comunicarea dramatică şi intensitatea expresiei continuă drumul deschis de Skopas. Eroina îşi protejează una din fiice lovită de săgeţi, rănită şi îngenunchiată. Gestul de apărare a mamei, suferinţa chipului expresiv al acesteia intră în dialog cu gestica căutării disperate de protecţie a fiicei.



Galeriile Uffizi, Florenţa. **Niobe şi fiica cea mică**, copie romană în marmură după originalul elenistic în stilul secolului IV. Pliniu atribuie lucrarea, când lui Praxiteles, când lui Skopas. Grupul statuar are ca centru de interes expresia răvăşită de durere a mamei, ce îşi vede copiii ucişi de săgeţi, şi încearcă s-o apere pe cea mai mică dintre fiice.

Muzeul Naţional de Arheologie din Neapole. Grupul statuar **Pedepsirea lui Dirce** sau *Taurul Farnese*, semnat de Apollonios şi Tauriskos. Prejudecăţile sociale legate de viaţa intimă duc uneori la tragedii familiale.

În reprezentarea elenistică, particularul este investigat cu un realism meticulos şi analitic. **Gladiatorul Borghese**, lucrare atribuită lui Agasias din Ephesus (sfârşitul secolului I î.Ch), poartă amprenta stilistică a căutărilor înnoitoare ale lui Lysippos. Deşi accentuarea modelajului muscular în dinamică este specifică patosului pergamian, Agasias reuşeşte să-i asocieze vivacitatea atletică a eroilor maestrului. Devenită celebră datorită măiestriei cu care este transpusă în artă mecanica scheletică, musculară şi echilibrul dinamic, ea este dovada etalării didactice a cunoştinţelor de anatomie funcţională. Acest fapt face ca *Gladiatorul Borghese* să fie luat ca model demonstrativ de către morfologul Salvage, în secolul XVIII.



Louvre. **Gladiatorul Borghese**, sculptură în marmură reprezentând nudul unui luptător. Deşi acesta plonjează înainte, corpul său se abate, întinzându-se, pentru a para o lovitură de deasupra. Văzută din **lateral**, lunga şi cam rigida diagonală este axa capului, torsului şi membrului inferior stâng. Împreună cu cel drept, uşor flexat, ele se pot încadra într-un plan. Braţul stâng însă, ce se desprinde de trup sub un unghi ascuţit şi răsuceşte trunchiul, ne obligă la tri-dimensionalitate. Desfăşurarea sa are amploare doar în planul **frontal**, în care continuă axa umerilor. Muşchii şi tendoanele, scrupulos şi abundent reprezentate definesc stilistica elenisticului târziu.

Elenisticul secolelor III şi II, î.Ch. valorizează din punct de vedere artistic aspectele tragice ale durerii sufleteşti sau trupeşti şi ale morţii. Durerea fizică nu mai are însă dimensiunea morală iar bătăliile feroce şi uciderea cu cruzime nu duc la nici un erou învingător. Ele devin lupte în sine şi pentru sine. Repertoriul de aspecte tematice se extinde, incluzând şi acele deformări patologice legate de statutul social al celui reprezentat. Atletul, care prin calităţi fizice şi inteligenţă, câştigă cu seninătate şi fair-play competiţia, îşi depăşeşte competitorii şi mai ales se autodepăşeşte, este înlocuit cu învingătorul abrutizat al unei întreceri barbare, gladiator copleşit de efort, ce poartă stigmate ale loviturilor primite în arenă.

Pugilistul lui Apollonios, secolul I î.Ch., este gladiatorul marcat de pregătirea susţinută şi încordarea luptei. Ceea ce contrastează însă frapant cu idealul atletului clasic sunt sechelele loviturilor primite, ce dau un aspect vicios nasului şi urechilor şi expresia resemnată a posturii vlăguite, cu tonicitatea musculară prăbuşită.



Museo Nazionale Romano, Roma. Apollonios, boxer aşezat. 50 î.Ch. Modificările patologice ale vindecării prin calus vicios a scheletului nasului şi tumefierea urechii sunt detalii naturaliste specifice epocii.

Subiectul morţii violente oferă artistului elenistic ocazia de a investiga cu spirit analitic mişcările de apărare la durere şi contractura spastică a părţii rănite. **Galul murind**, de la Muzeul Capitolin, Roma, este surprins cu realism, într-o dramatică încleştare, în mişcarea spasmodică de torsiune a trunchiului spre rana din regiunea flancului drept, pentru a-şi proteja ficatul.



Muzeul Capitolin, Roma. **Gal murind,** copie romană în marmură după originalul elenistic Ochii sunt coborâți, privind spre pământ. Muribundul se sprijină cu greu într-un braț, în timp ce sângele i se scurge prin rană. Fața are o mimică a mândriei în suferință, nemaiîntâlnită în arta greacă.



Louvre. **Gal rănit la coapsă,** copie romană după bronz elenistic, alabastru din sec.II î.Ch. Luptătorul este îngenunchiat, cu coapsa străpunsă, într-o postură defensivă față de o nouă agresiune iar chipul exprimă spaima în fața morții iminente.

Alt luptător, rănit în piept, apare contorsionat patetic spre partea stângă, în mişcarea specifică de apărare a zonei cordului. Predilecţia artistului elenistic pentru diversitatea tipurilor, în condiţiile extinderii geografice a spaţiului cultural comun, are consecinţe asupra expresiei chipului. Caracterul este văzut în dinamica mimicii durerii şi pe linia patosului pergamian. Musculatura puternică, chiar grosieră, îi diferenţiază pe barbari de mai zvelţii războinici greci. Aceste detalii sunt dovada preocupării epocii elenistice pentru aspectul individual şi caracteristicile etnice.



Museo Nazionale Romano (Palazzo Altemps), Roma. Fiind înfrânt în luptă şi uitându-se cu teamă peste umăr, dacă nu vin urmăritorii, galul se sinucide după uciderea propriei soţii. Copie romană în marmură după originalul elenistic.

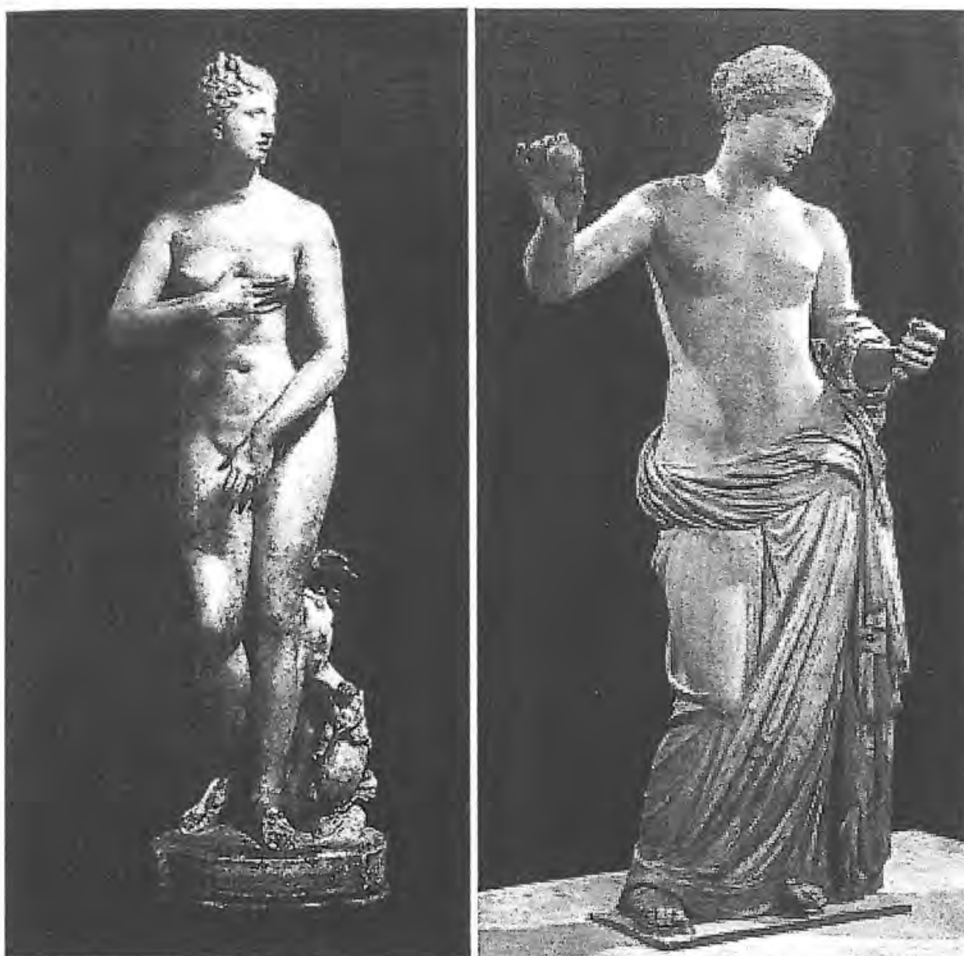
Măiestria cu care artistul elenistic ştie să redea varietatea de forme, de la muşchii atoni şi rigiditatea articulaţiilor cadavrului, la contracţiile pline de vitalitate şi forţă ale eroilor, dă scenelor dramatism, ca într-un *baroc* avant la lettre. Este edificator în acest sens grupul statuar **Răpirea cadavrului lui Patroklos de către Menelaos**, de la Florenţa. Intensitatea acţiunii de tip actoricesc este dublată de redarea cu realism a trupului fără viaţă, descris prin înţelegerea formei anatomice lipsite de tonus, pusă în antiteză cu elanul vital şi formele pline de vivacitate ale camaradului.



Loggia dei Lanzi, Florenţa. *Menelaos cu trupul mort al lui Patroklos.* Copie romană după original elenistic(150 î. Ch.) şi *Capul lui Menelaos* de la Muzeul Vaticanului, Roma.

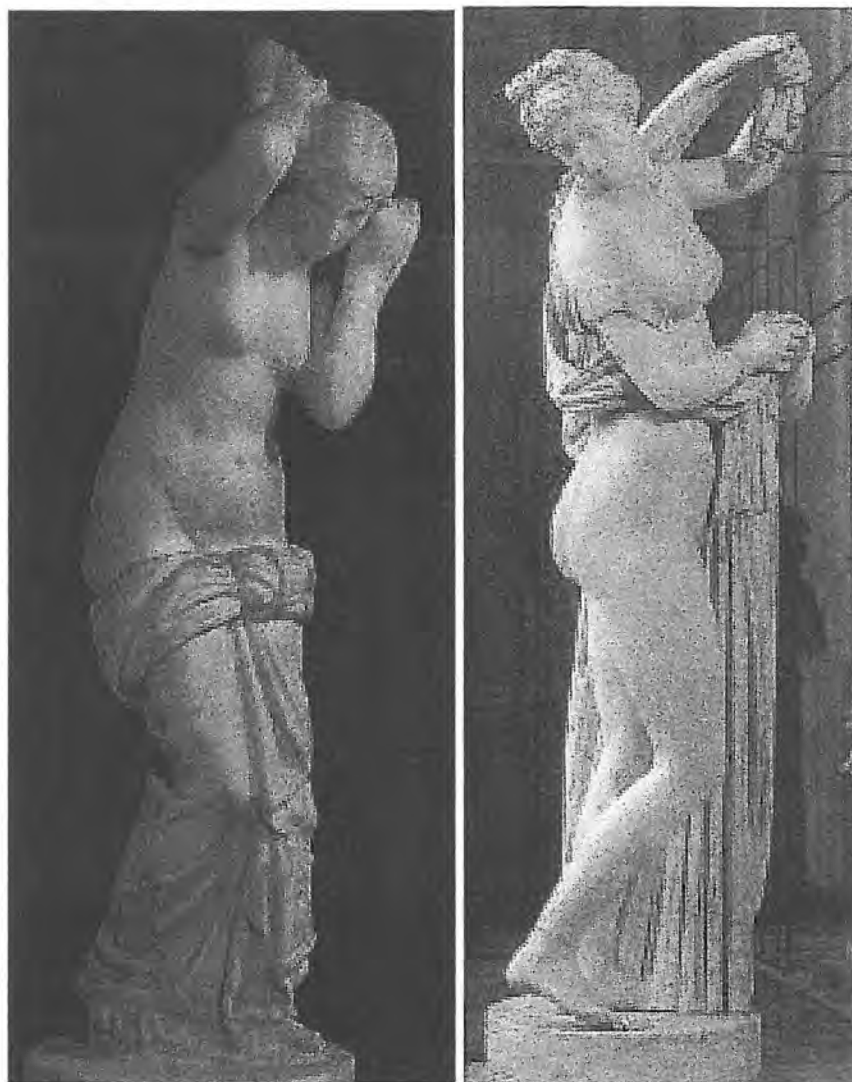
Filosofia sofiştilor sugrumă exuberanţa şi epicurismul atentează la puritatea spirituală. Îşi face astfel apariţia în arta elenistică un personaj misterios, autoreflexiv, vulnerabil în faţa instinctualităţii, cu o gândire

sceptică şi fatalistă. Dacă reprezentarea plastică masculină investighează domeniile tragicului, colosalului sau dramaticului, cea feminină este la fel de căutată şi excentrică dar în sens opus: senzualitate, grație, cochetărie şi drăgălăşenie urmărite ostentativ. Gestul de pudoare feciorelnică, în momentul jenant al surprinderii nudității în situații intime este o temă, ce apare încă de la Praxiteles, Lysippos sau la Skopas. Artiştii secolului IV dovedesc multă sensibilitate şi înțelegere umană pentru psihologia feminină iar realizarea plastică degajă o firească discreție.



Galeriile Uffizi, Florența. **Aphrodita de Medici**, copie în marmură după Praxiteles. Louvre. **Aphrodita din Arles**, copie elenistică după Praxiteles.

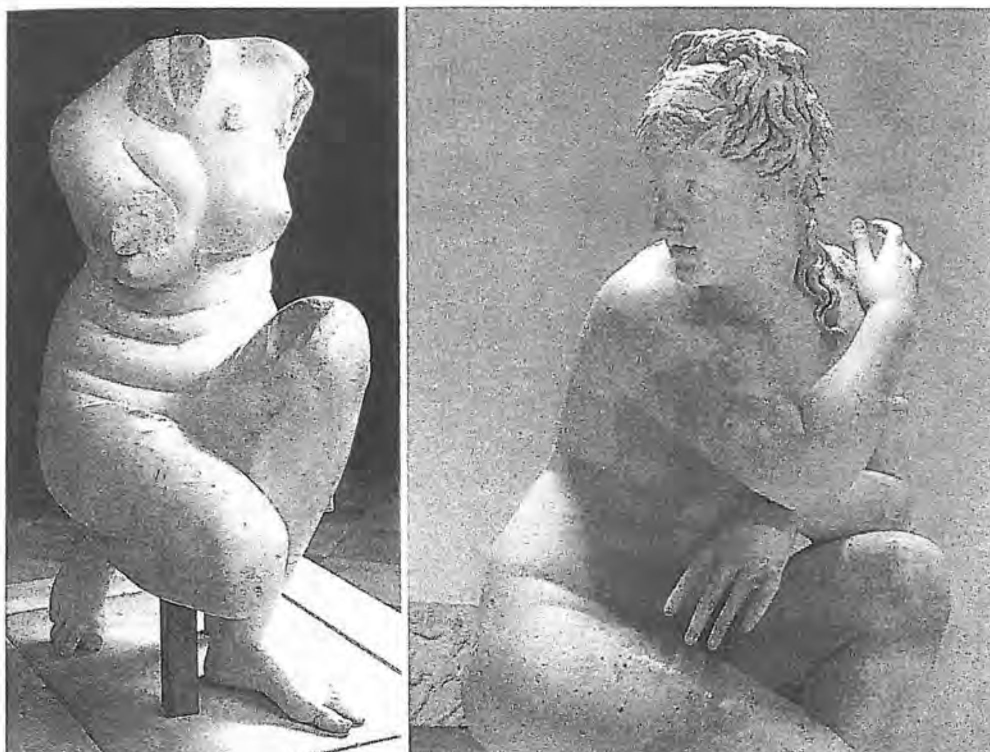
În arta elenistică însă, se valorizează seducţia estetică a femeii nude, uneori deliberat impudic sau doar insinuant, prin posturi de un intimism jenant, împrumutat din senzualitatea orientală. Aphrodita Callipige surprinde o feminitate ostentativă, în care mişcările ce pun în valoare formele anatomice atractive stârnesc o instinctualitate de nivel ceva mai puţin elevat.



Museo Archeologico Neapole. Praxiteles, **Aphrodita Anadyomene.** (variantă elenistică)

Museo Archeologico Neapole. **Aphrodita Callipige**, din colecţia Farnese, are o gracilitate artificială a formelor dar rezolvarea proporţiilor îi dă rafinament.

Aphrodita ghemuită, lucrare de la jumătatea sec. III î.Ch., atribuită lui Doidalsas, sculptor elenizat, este aproape o imixtiune brutală în zona feminităţii intime. Reliefurile şi consistenţa depozitelor adipoase ale femeii de vârstă medie sunt puse în antiteză cu Aphroditele clasice şi arhaice, unde se păstrează o relaţie bine proporţionată între scheletul delicat, musculatura moderată şi stratul adipos discret, fără localizări diferenţiate, apărând doar volume mai consistente.

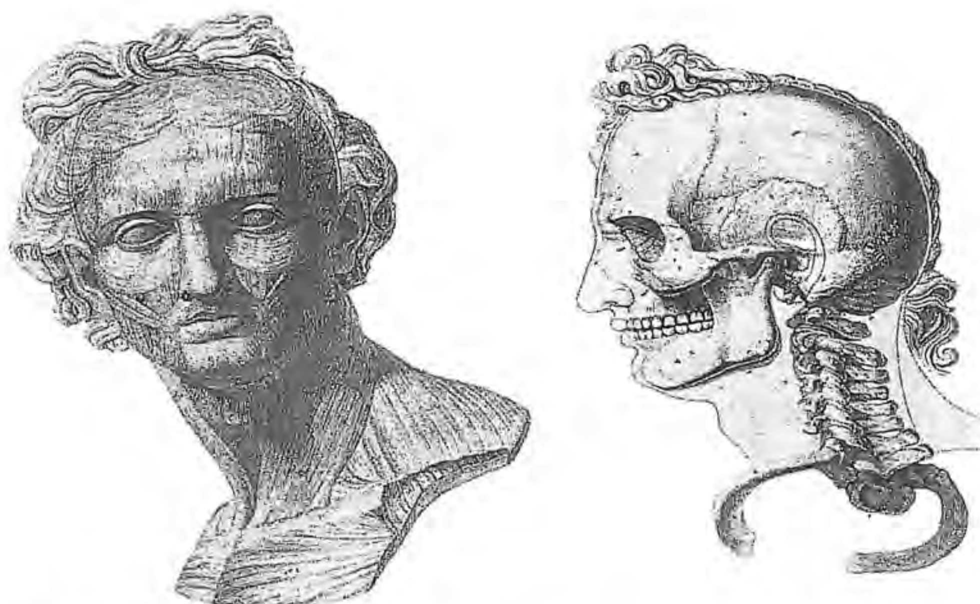


Louvre şi British Museum. **Aphrodita Ghemuită** sau *Aphrodita lui Doidalsas*, copie romană în marmură după originalul elenistic. Erotica corpului feminin este prilejul unei minuţioase analize anatomice, în spirit naturalist. Tema senzualităţii mitologice apare încă din sec. IV î.Ch. La Praxiteles însă, ea este elevată prin inteligenţa dispunerii compoziţionale sub formă de piramidă a formelor anatomice. Artiştilor elenistici, ea le oferă doar pretextul urmăririi indiscrete a Aphroditei la baie.

Lucrările elenistice în care ficţiunea preia date morfologice şi detalii reale, dar le asociază speculativ, sunt figurile cu ambiguitate sexuală, ce reunesc atât caractere masculine cât şi feminine. Apollo din Belvedere, replică de la Vatican a unei lucrări atribuite lui Leochares, este un astfel de model feminoid, cu modelajul muscular exterior discret, cu trup şi membre de o gracilitate artificială şi detalii delicate ale chipului cu buze pline. Această atracţie spre ambivalenţă şi forme comune, indecise sexual, face ca pe efigiile de pe monedele greceşti şi elenistice să fie dificil de recunoscut chipul lui Apollo sau al Aphroditei.



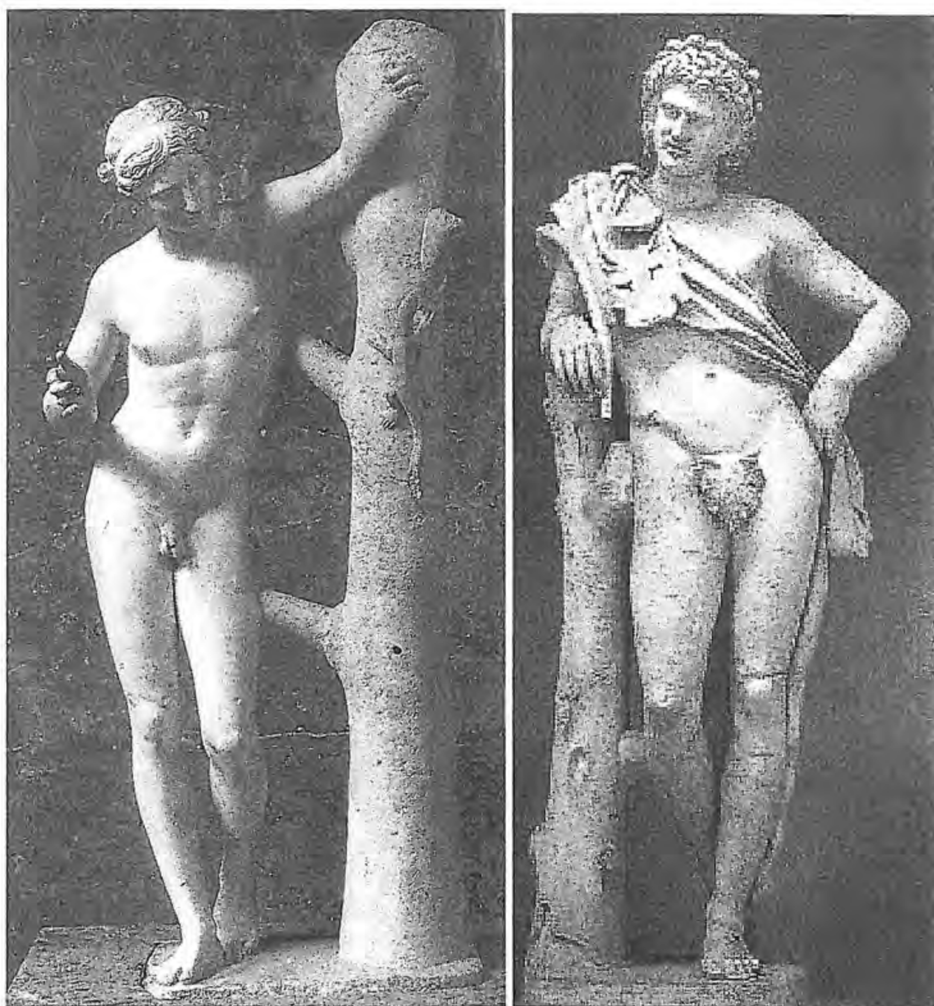
Muzeul Pio Clementino, Vatican. **Apollo din Belvedere**. Copie romană în marmură după originalul semnat de sculptorul athenian Leochares(320 î.Ch.). Şarpele, ce se caţără pe copac, este simbolul puterilor întunericului, învinse de zeu dar poate fi interpretat şi ca simbol al vieţii şi vindecării, când este vorba de şarpele lui Asclepios.



Lucrarea a avut o majoră influenţă asupra artei Renaşterii, fiind analizată şi luată ca model de studiu de anatomiştii epocilor următoare. Apollo din Belvedere însumează forme ambivalente. La reliefurile superficiale osoase şi musculare atenuate se adaugă rotunjiri adipoase şi caractere anatomice feminine. Chipul de asemenea are trăsături mixte îndulcite.

Ca un predecesor grec clasic, al acestei modalităţi de reprezentare, poate fi menţionat Praxiteles, ale cărui personaje bărbăteşti sunt moderat feminizate, prin ambivalenţa posturii şi consistenţa moale a volumelor. El este creatorul unei pleiade de personaje mitologice juvenile, înzestrate cu calităţi fizice atrăgătoare. Ca zeităţi ale iubirii senzuale, pe lângă Aphrodita şi Eros, apar şi numeroşi satiri, nimfe şi diverşi Apollo, întruchipări a desăvârşirii trupeşti ideale. El transferă unele particularităţi morfologice ale trupului femeii, spre care manifestă o predilecţie fermă, spre cele ale bărbatului, rezultând formele ambigui ale androginului. În lucrarea sa *Hermes cu copilul Dionysos*, personajul masculin are o musculatură delicat modelată şi estompată sub rotunjiri moi.

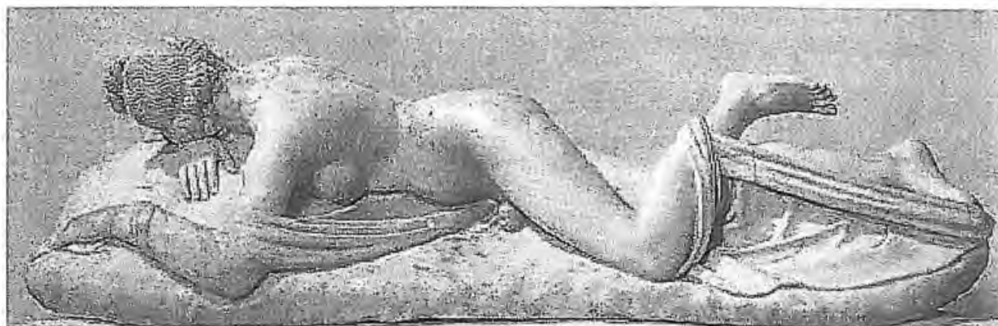
La **Apollo Saurochtonul**, aceste caractere de indecizie sexuală sunt mai pronunţate, dar relativ verosimile, concordante cu tipul de adolescent întruchipat de personajul divin. La caracterele morfologice de intersexualizare ale acestor personaje se adaugă posturile şi gesturile specific feminine. Translaţia ginoidă a formelor merge chiar spre personaje, cum este Satyrul, care conform mitologiei greceşti, ar fi trebuit caracterizate de hipersexualizare androidă.



Louvre. **Apollo Saurochtonul**, copie romană în marmură după Praxiteles.
Muzeul Vaticanului, Roma. **Satyr**.

Depăşind nivelul afinităţilor diverşilor creatori sau a stilisticii unei epoci, în perioada elenistică se menţine şi motivaţia mitologică de a crea în mod deliberat tipul hermaphroditului. Această tentaţie a ambiguităţii sexuale are rădăcini mitologice mult mai adânci, venite tocmai de la egipteni, creatorii statuilor ambivalente ale lui Achenaten, mamă şi tată al universului. La greci însă, această modalitate de reprezentare morfologică poate fi pusă mai degrabă pe seama efortului de a găsi o imagine sintetică a noţiunii abstracte de perfecţiune a trupului uman.





Louvre. **Hermaphrodit dormind,** copie romană în marmură după originalul elenistic din sec. II î.Ch. Exemplu de asociere de caractere clar feminine şi masculine la acelaşi personaj, văzut ca un atribut rezervat zeilor, este prilej de manifestare a unei seducţii sofisticate dubios. Fiul lui Hermes şi al Aphroditei este îngemănat cu nimfa Salmacis, formând cu aceasta o fiinţă duală, cu caractere sexuale primare masculine dar cu bust şi aspect general feminin. Sculptorul satisface prin această temă gustul epocii elenistice: nuditate molatecă, efect de surpriză, teatralitate.

Până la epoca elenistică, morfologia nedecisă a copilului nu prezenta interes pentru artistul plastic grec, preocupat de a găsi forme desăvârşite, demne de a sugera cetăţii un ideal etic şi divin, de a cinsti atletul victorios sau eroul. Potenţialul de dezvoltare al vârstei fragede are nevoie de valorizare mitologică pentru a fi luat în seamă. Pluton şi Dionysos copii sunt personaje secundare în compoziţii ca *Eirene şi Pluton* a lui Kefisodot şi *Hermes şi Dionysos* de Praxiteles. Tema copilăriei capătă independenţă abia în secolul II î.Ch., când începe să fie preţuită estetica candorii şi a inocenţei.

Copilăria nediferenţiată, cu specificul primei perioade a formelor pline, aşa numitul *turgor primus*, este pentru prima dată subiect de sine stătător în opera lui Boethos, ce ne parvine prin intermediul unor replici romane.



Glyptotheka din München. Boethos, *Copil strângând o gâscă*. Indecizia anatomică caracteristică vârstei nu este un obstacol pentru realismul sesizării proporţiilor corespunzătoare etapei de dezvoltare iar impresia de ambiguitate este diminuată şi compensată prin asocierea unei dinamici şi a unei stabilităţi a posturii precoce în raport cu formele exterioare. Vârsta morfologică este de trei ani. Dezvoltarea este dominată de lăţime şi profunzime, torsul fiind patrulater şi abdomenul bombat. Regiunile pubiană şi inghinală se unifică, fiind precis desenate de brazda inferioară a abdomenului. sec.II î.Ch.



Villa Borghese, Roma. Boethos din Chalkedon, Copil cu gâscă. 150 î.Ch.



Muzeul Național de Arheologie, Athena. Cal și jockeu copil, bronz descoperit la Cape Artemision. Elenisticul târziu, 150 î.Ch.

Eros şi Psyche sau *Fetiţa cu porumbel şi şarpe* de la Muzeul Capitolini din Roma sunt opere elenistice în care sunt surprinse cu realism, a doua perioadă a formelor pline şi mişcările specifice jocului, ce evidenţiază subtila estetică a formelor pubertăţii, în noi scene idilice.





Muzeul Capitolini, Roma. *Fetiţă cu porumbel* şi *Eros şi Psyche*, marmură elenistică.

Tânărul recrut, efebul, este un model ce parcurge sculptura grecească pe tot parcursul ei, începând cu perioada arhaică şi ajungând până în cea elenistică, permiţându-ne să urmărim progresul realizării şi mai ales

diversificarea tehnicilor. Bronzul este materialul ce permite artistului noi libertăţi şi o mai mare acurateţe în redarea subtilităţii formelor adolescentine.



Muzeul Arheologic Athena. Efebul de la Marathon, bronz elenistic din sec.IV î.Ch.

Alexandria este cetatea elenistică cunoscută pentru şcoala sa de sculptură, unde influenţa lui Praxiteles este maximă. Aici se explorează detaliat corpul, aducând în artă investigarea descriptiv-analitică meticuloasă a detaliilor, o disciplină şi un spirit de luciditate critică, uneori sarcastică. Unele aspecte, ce nu ascund dismorfismul morbid şi anomaliile fizice, sunt surprinse cu simţ critic şi aciditate, dusă adesea până la naturalism. Apar subiecte noi, prin care, deşi se valorifică artistic chiar şi grotescul, inesteticul sau caricaturalul, nu se pierde semnificaţia mitologică.

Bătrâna ţărancă beată de la Metropolitan Museum şi cea de la Muzeul Capitolini din Roma sunt de fapt lucrări dedicate zeului Bachus. Decăderea morfologică, psihică şi dinamică, aduse de vârstă, precum şi tulburările mimicii, perturbarea tonusului muscular şi a simţului de echilibru induse de alcool, incită pe sculptorul elenistic la transpunerea lor naturalistă.



Muzeul Capitolini, Roma. Bătrână beată.

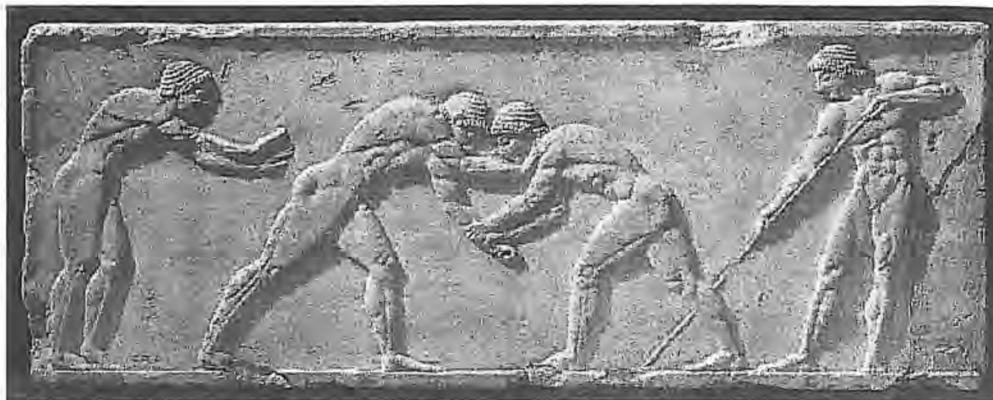
Metropolitan Museum, New York. Bătrână beată, adeptă a lui Bachus (copie romană)

Reprezentarea bi-dimensională. Relieful grecesc din perioada arhaică, deşi încă tributar unor criterii ale stilului geometric, abordează o tematică variată inspirată din viaţa reală. Aceste aspecte nu sunt scene de gen, deoarece artiştii greci au vocaţia îngemănării între celest şi teluric, contemporaneitate, istorie şi legendă. Principiile egiptene de reprezentare bi-dimensională, al integralităţii anatomice, al izo-cefaliei şi al ritmului cadenţat la mişcării şi posturile conforme convenţiei, mai pot fi încă sesizate în frizele arhaice ale sculpturii monumentale dar ornamentul figurativ este din ce în ce mai mult conceput după principiul specific grecesc al unei scene unde are loc un eveniment teatral. Eroii mitologici şi divinităţile se întrec în competiţii sportive şi vânători sau participă la banchete opulente.



Templul arhaic al Tezaurului Siphnienilor, Delphi. Detaliu din friza de est cu Ares, Aphrodita, Artemis, Apollo şi Zeus. 525 î.Ch.

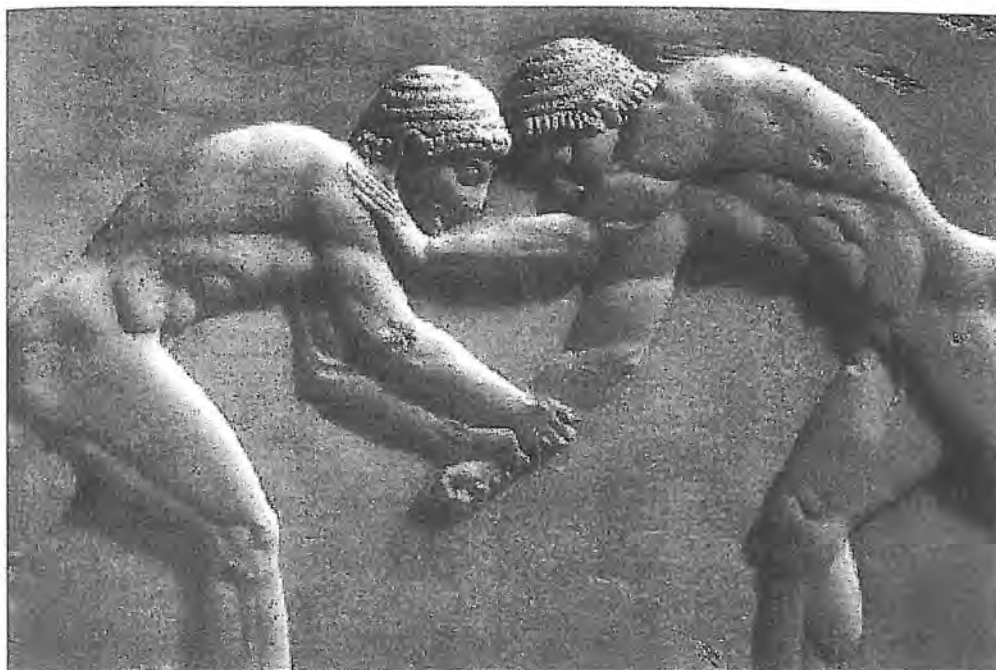
Reliefurile cu pugilişti în palestre sau pregătindu-se în arenă, cum sunt cei patru efebi participând la exerciţii de luptă de la Muzeul Naţional de Arheologie de la Athena, sunt un bun prilej de etalare a frumuseţii virile a corpurilor în plină sănătate şi robusteţe. Artistul arhaic priveşte obiectiv scena, confruntarea făcându-se cu sportivitate, după criterii precise, ce nu neglijează nici latura didactică şi morală.



Muzeul Naţional de Arheologie, Athena. Relief de la baza statuii unui kouros. 510 î.Ch.

Accentul cade pe îndârjirea şi concentrarea psihică de a-şi menţine echilibrul, fără a face un pas înapoi, sub supravegherea celor doi observatori. Cu toate că cel din stânga pare să îl susţină pe luptătorul din partea sa, arbitrii severi sunt atenţi la eventuala încălcare a regulamentului. Stabilitatea compoziţională este menţinută de cele două laturi oblice ale triunghiului central, de fapt axe de simetrie, pe care sunt construite trupurile celor doi luptători corp la corp. Personajele sunt văzute atât lateral cât şi frontal. Frapează masele musculare bine dezvoltate, conturate precis dar nediferenţiate după gradul de contracţie, care ar fi trebuit să descrească de la tensiunea maximă a confruntării centrale la cele două personaje care doar urmăresc lupta.

Simţul de observaţie este dovedit de precizia descriptivă a aspectelor interne şi externe ale membrelor, atent diferenţiate, exactitatea punctelor de inserţie musculară, tendoanele separate prin şanţuri anatomice şi desigur veridicitatea formelor musculare: marginea anterioară a latissimului, tricepsul sural, conturul rebordului costal, aspectul poligastric specific al drepţilor abdominali, coapsele voluminoase cu fose retrotrohanteriene subtil estompate de stratul adipos subţire.



Muzeul Naţional de Arheologie, Athena. Relief de la baza statuii unui kouros.(detaliu)

De la înţelegerea bio-mecanicii articulare, a contracţiilor musculare şi pârghiilor scheletice, se trece spre cercetarea şi reflectarea în imaginea artistică a stării afective şi a tensiunii sufleteşti, ce generează mişcarea expresivă. Pe friza templului lui Apollo din Bassae apare lupta lapiţilor cu centaurii şi lupta cu amazoanele, ce simbolizează duşmanul asiatic, perşii. Personajele barbare sunt redate cu franchețe: luptători robuşti şi carnali ce se încleaştă cu sălbăticie, într-o instinctualitate necenzurată. Figurile sunt intenţionat dismorfe, primitive şi groteşti. Se caută libertatea de mişcare şi atitudine prin preferinţa pentru altorelief, ce va împrumuta din ce în ce mai mult din viziunea şi tehnica sculpturii ronde-bosse.





British Museum. Amazonomachie, detalii de pe friza de est (atribuită lui Skopas) a interiorului cellei Templului Apollo Epikourios de la Bassae (Phigaleia). 355-330 î.Ch.

În Pergamon şi mai ales Alexandria, relieful decorativ elenistic capătă accente naturaliste prin rezolvarea picturală. Aşa numitul *relief pitoresc*, printr-o gradaţie subtilă a contururilor şi accentelor, plasează personajele pe nivele diferite de adâncime. Relieful pitoresc, având mărimile unui tablou de atelier, este înrudit stilistic şi prin subiectele legendare sau intime cu picturile murale de la Herculaneum şi Pompei, fiind însă anterior acestora.

Pe nedrept încadrat în genul artelor minore, **desenul de pe ceramica** elenă este conceput pornind de la aceleași premise cu *artele majore*, pictura sau sculptura. El este mărturia unei stilistici de reprezentare comune. Pentru cercetătorul contemporan, figurația decorativă de pe vasele de ceramică este o sursă de documentare deosebit de prețioasă asupra civilizației și spiritualității antice grecești și elenistice. Între secolele VI-I î.Ch., ornamentul figurativ al vaselor de ceramică este în cea mai mare parte dominat de reprezentarea umană într-o mare diversitate de forme și activități. Redarea grafică cu valențe descriptive a formei anatomice și valoarea artistică a desenului ne dau dimensiunea valorii picturii antice.



Muzeul Național de Arheologie, Athena. Panou votiv corinthic din sec.V î.Ch. Putem extinde stilul și tematica reprezentării bi-dimensionale decorative de pe vasele de ceramică și a puținelor lucrări de pictură păstrate, la stilistica desenului frescelor elene.

Forma vasului şi ornamentaţia sa figurativă sunt un întreg inseparabil. Meşterul grec al ceramicii este adesea şi desenatorul desăvârşit, ce realizează figurile ce o împodobesc spre a o umaniza şi mai mult. El poate fi la fel de bine şi pictorul de fresce, bineînţeles păstrând stilistica dar la altă scară.



Louvre. Krater corinthic cu figuri negre. Repertoriul figurativ este axat, de cele mai multe ori, pe scene de banchet, lupte şi curse de cai. Se disting, pe de o parte calităţile decorative, cum sunt echilibrul dintre figurile negre, linia cursivă a desenului şi coloraţia roşie din interiorul figurilor, dar şi intenţiile narative: Herakles câştigă întrecerea pentru mâna fiicei lui Eurytios, Iolos. sfârşitul sec.VII î.Ch.

Încă din secolul VII î.Ch. se face simţită în decoraţia ceramică arhaică grecească, mai ales în cetăţile ionice, Ciclade şi Corinth, o abordare tematică şi stilistică variată, marcată de modalitatea Orientului Apropiat, cu

motive zoomorfe reale sau cu animale imaginare hibride: grifoni, sphincşi, himere sau feline monstruoase, cu două capete sau două corpuri.



Muzeul Universităţii din Würzburg. Dinos ionian decorat cu figuri negre, reprezentând sileni dansând împreună cu Dionysos şi scena *Întoarcerea zeului Hephaistos în Olymp.*



Muzeul Vivenel, Compiegne, Franţa. Amphoră corinthică decorată cu scene de luptă şi animale fantastice. sec VII î.Ch.

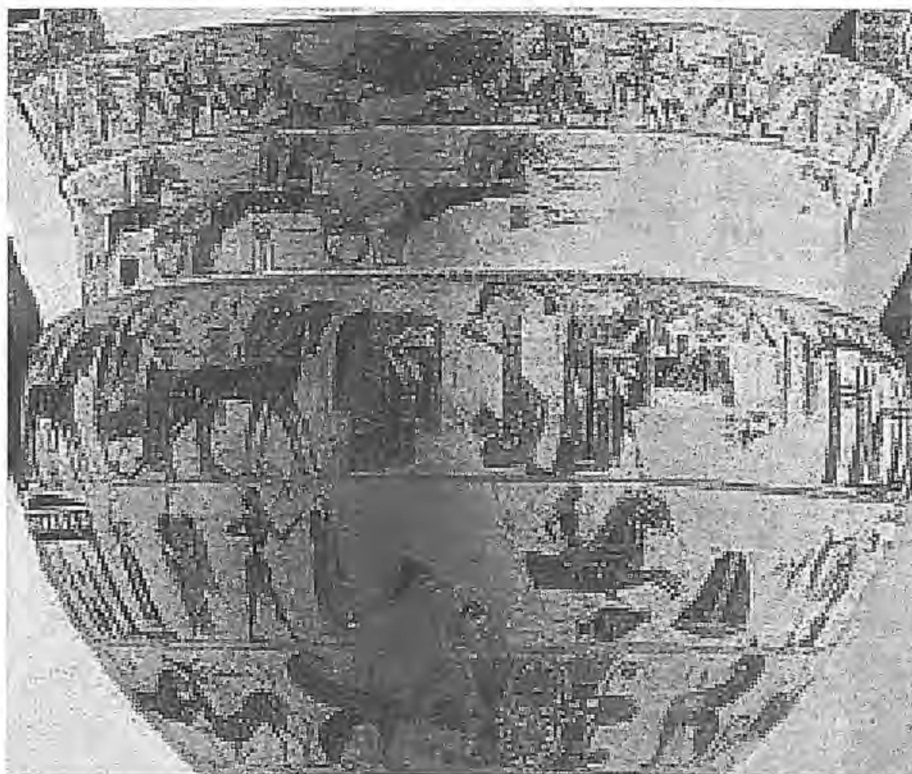
Virtuozitatea desenatorului ionic iese în evidenţă mai ales prin felul cum flexibilitatea liniei de contur sugerează detaliul scheletic sau muscular, fără a-şi pierde fluiditatea sintetică a traseului. Ductul grafic descrie cu expresivitate şi siguranţă atât silueta umană cât şi ce a animalelor dar devine convenţional şi decorativ la unele amănunte ale pieptănăturii sau bărbii.



Muzeul Universităţii din Würzburg. Dinos ionian decorat cu figuri negre, reprezentând sileni dansând împreună cu Dionysos şi întoarcerea zeului Hephaistos în Olymp 530 î.Ch.

Ceramica **attică** din aceeaşi perioadă deplasează interesul decoraţiei spre antropocentrism, tendinţă ce se generalizează în secolul următor pe tot teritoriul elen şi devine un principiu constant, pentru întreaga artă grecească şi elenistică. Tematica se întinde de la intimismul relaţiilor matrimoniale până la învingătorii în competiţiile sportive, faptele de vitejie ale personalităţilor istorice şi eroii mitologici.

Secolul VI î.Ch. este marcat de prestigiul stilului attic de decoraţie ceramică, cu figuri negre pe fond roşu. Chiar de la începutul secolului datează **Vasul François**, lucrare deosebită din punct de vedere al valorii artistice, realizată de Ergotimos şi Kleitias. Uriaşul krater este decorat pe registre suprapuse, solicitând a fi parcurse după o logică narativă, ca lectura unei epopei homerice. Aproape fiecare figură este însoţită şi de o inscripţie descriptivă. Siluetele negre pe fond roşu, cu excepţia femeilor cu veşminte albe, sunt dispuse în scene independente, de inspiraţie mitologică, cum sunt *Lupta centaurilor cu lapiţii* sau *Iliada*. Organizarea pe registre, ce amintesc de frizele orientale şi perioada arhaică, şi gruparea în tablouri ne fac să urmăm firul călăuzitor compoziţional în bogata ornamentaţie cu abundente motive zoomorfe şi o multitudine de personaje.



Muzeul Arheologic din Florenţa. Ergotimos şi Kleitias. **Vasul François,** Sec.VI î.Ch.



Muzeul Arheologic din Florenţa. Ergotimos şi Kleitias. **Vasul François**, Sec.VI î.Ch. Detalii cu Artemis şi Ajax ducând corpul lui Achilles şi în dreapta, un luptător rănit.

Stilul de decoraţie cu figuri negre şi albe pe fond roşu atinge apogeul valorii sale artistice în a doua jumătate a secolului VI î.Ch., prin contribuţia pictorilor **Amasis** şi **Exekias**. Amphora de la Muzeul Vaticanului este o capodoperă a lui Exekias, în care delicateţea decoraţiei grafice circulă cu spontaneitate într-un dialog al siluetelor umane şi ecvine. Într-o zonă a decoraţiei, apar eroii mitologici *Achilles şi Ajax jucând zaruri*. Scena este fermecătoare prin firescul posturilor celor două personaje, captivate de semnificaţia hazardului, urmărit cu atenţie, şi surprinderea veridică a mişcărilor specifice jocului. La vasele cu figuri negre şi albe pe fond roşu, conturul este zgâriat în lacul negru asemănător cu procedeele gravurii.





Muzeul Vaticanului. Amphoră ornată de Exekias în stil attic cu figuri negre. Pe decoraţie apar Achilles şi Ajax, jucând zaruri, Kastor, cu calul său Kyllaros, Polydeukes, Tyndaros, Pollux şi Leda. 540 î.Ch.



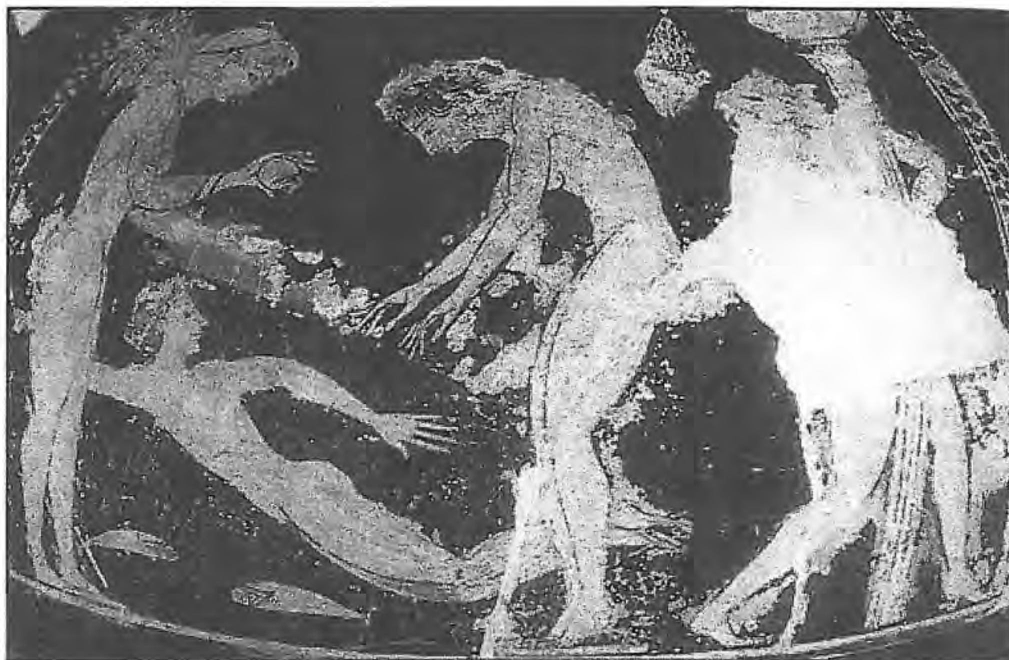


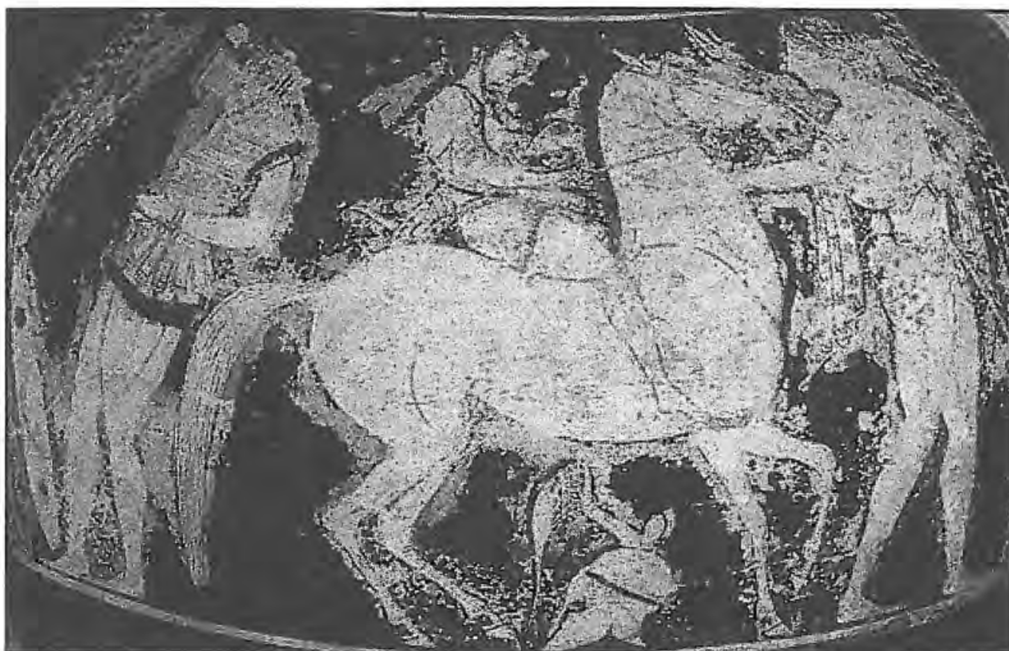
Louvre. Amphoră decorată de Amasis în stil attic cu figuri negre. Apar Herakles și Kiknos între Athena și Ares și Dionysos pe fața B. 525 î.Ch.



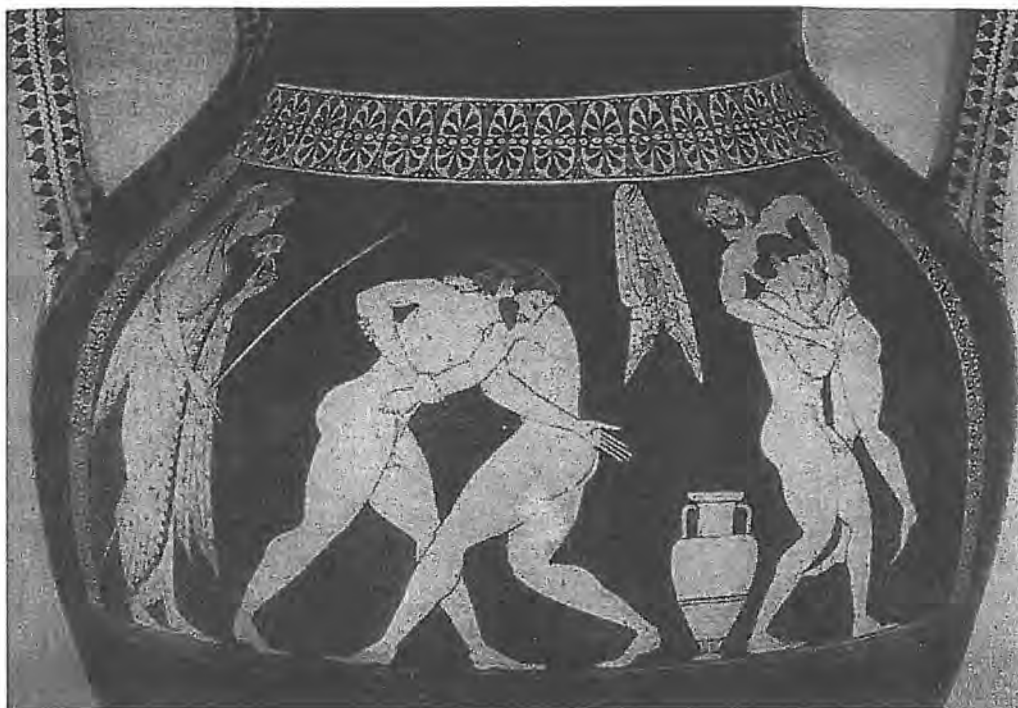
Muzeul Universităţii din Würzburg. *Sileni făcând vin*, decoraţie de pe o amphoră attică cu figuri negre atribuită lui Amasis. Se dezvoltă în continuare tematica mitologică. În legendele dionisiace apar abuzurile animalice ale silenilor, hetairele desfrânate, comedianţii alcoolici şi cupluri în momente intime. 525 î.Ch.

La începutul primului secol clasic, apare în decoraţia ceramicii attice stilul mai pictural al figurilor roşii pe fond negru. De data aceasta, desenul nu mai este făcut prin zgâriere ci prin ductul foarte sensibil al pensulei fine. Contururile se trasează apoi liber, grafismul devenind mai flexibil. Noile posibilităţi tehnice creează premisele unei analize anatomice mai nuanţate. Inovaţia figurilor roşii aparţine în mare parte pictorului decorator **Andokides**. Amphora de la Louvre, cu minunatele amazoane pregătindu-şi armele şi ţinuta sau îmbăindu-se, demonstrează predilecţia artistului pentru morfologia femeii. El este alături de Pythagoras, cu a sa *Aphrodita din Esquilin*, printre primii artişti care o investighează cu discreţie şi subtilitate, surprinzând o diversitate de posturi.





Louvre. Amphoră decorată de Andokides în stilul attic cu figuri roșii pe fond negru. Nude sau drapate în așa fel încât lasă cu rafinament să se ghicească formele anatomic, tinerele grațioase desenate de Andokides, anunță frumoasele caryatide ale Erechtheionului 525î.C



Antikenmuseen, Berlin. Amphoră attică ornată de Andokides cu scena luptei lui Herakles şi Apollo pentru tripod. Artistul este printre primii decoratori de ceramică la care, figurile negre de pe vase sunt înlocuite de figuri roşii. 525 î.Ch.

Stilul sever de decoraţie a ceramicii este şi el la rândul său caracterizat prin austeritatea formelor. Kraterului de la Louvre al lui **Euphronios**, prin forma vasului, oferă spaţiul cadru ce sugerează modalitatea rezolvării compoziţiei. În tabloul *Herakles şi Antaeus în luptă,* de pe acest vas, analiza detaliului scheletic sau muscular este făcută scrupulos dar subordonată ideii de mişcare scenică de un dinamism tensionat, cu gesturi agresive şi o mască facială sălbatică la Antaeus sugrumat. Curtezanele şi hetairele din scenele de banchet de pe psykterul de la Muzeul State Hermitage din St. Petersburg se remarcă în mod paradoxal printr-o morfologie sobră şi o gestică distinsă, ce dă scenei solemnitate.



Louvre. Krater attic cu figuri roşii, decorat de **Euphronios**, în stilul sever, cu lupta lui Herakles cu gigantul libian Antaeus, fiu al Pământului. Pictorul transferă intensitatea încleştării mortale corp la corp într-un studiu amănunţit al anatomiilor supuse contracturii şi efortului supramaximal. Apare şi un efect compoziţional de contrast cu modul convenţional de figurare a personajelor feminine din fundal. 515 î.Ch.

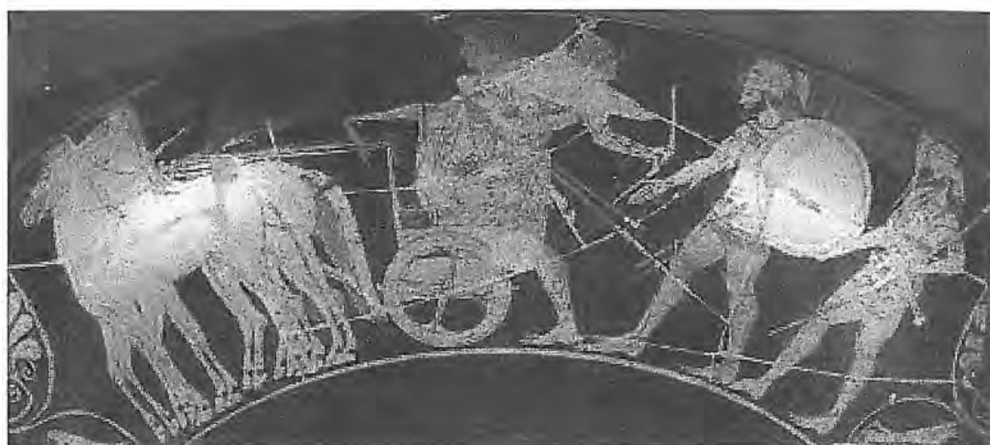


State Hermitage Museum, St.Petersburg. Psykter attic cu figuri roşii decorat de **Euphronios** cu o scenă de symposium, dintre puţinele vase de ceramică semnate explicit de artist printre numele celor patru hetaire. Contribuţia înnoitoare a artistului în stilistica decoraţiei ceramice constă în sugerarea reliefului anatomic prin sinteza siluetei flexibile şi atitudinile neaşteptate cum este figurarea torsului feminin văzut frontal, postură ce apare pentru prima dată pe ceramică. 510 î.Ch.

Apogeul stilului figurilor roşii pe fond negru este atins în perioada pictorilor decoratori **Oltos, Euthymides, Epiktetos, Douris** şi **Brygos**, prin a căror virtuozitate morfologia umană şi animalieră primeşte un plus de spontaneitate dinamică şi o diversitate de atitudini, neatinsă în artă până la ei. Noutatea stilistică din decoraţia ceramică poate fi asociată cu progresele picturii din epocă, descrise de Pliniu în scrierile sale. Potrivit acestuia, inovaţiile desenului, *katagrapha* sau *obliquae imagines*, fac posibilă redarea din trei sferturi a figurii în diverse poziţii, depăşind în mare măsură stereotipia profilului. Mişcările torsului şi ale membrelor sunt redate prin racourci-uri corect înţelese anatomic. Apar chiar şi mult mai libere mişcări de torsiune în jurul unor axe variat poziţionate.



Louvre. Amphoră attică pictată de Oltos cu scena răpirii Helenei de Menelaos. 515 î.Ch.



British Museum. Kylix attic decorat de Oltos cu scena răpirii cu o quadrigă a Antiopei, regina amazoanelor, de către Theseus. 515 î.Ch.



Muzeul Antikensammlungen, München. Amphoră attică decorată de Euthymides cu scena răpirii Helenei de către Theseus. 515 î.Ch.



British Museum. Kylix şi platou attic decorate de Epiktetos cu scene de muzică şi dans. Stilul attic, cu figuri şi trupuri robuste, face loc treptat unei noi modalităţii, ce propune un personaj mai zvelt şi cu o musculatură mai delicată, de obicei un tânăr cântând la diverse instrumente, înconjurat de menade sau hetaire. 505 î.Ch.

Douris se remarcă prin întâietatea ce o acordă tematicii inspirate de scenele ce degajă o atmosferă de intimism familial, cu petreceri sau întruniri pedagogice şi artistice, cu recitări de poezie şi audiţii muzicale. O dispoziţie elegiacă şi meditativă profund umană o degajă şi cupa lui Douris de la Louvre dedicată sentimentului matern. Aici însă, accentul cade pe dramatismul scenei, sugerat prin compoziţie şi mişcarea patetică, prefigurând impresionantele *Pietá* ale artei creştine. Atitudinea personajului mitic, aurora zorilor, exprimă suferinţa morală a mamei ce poartă corpul inert al fiului, diferenţiat prin căderea spre orizontală.



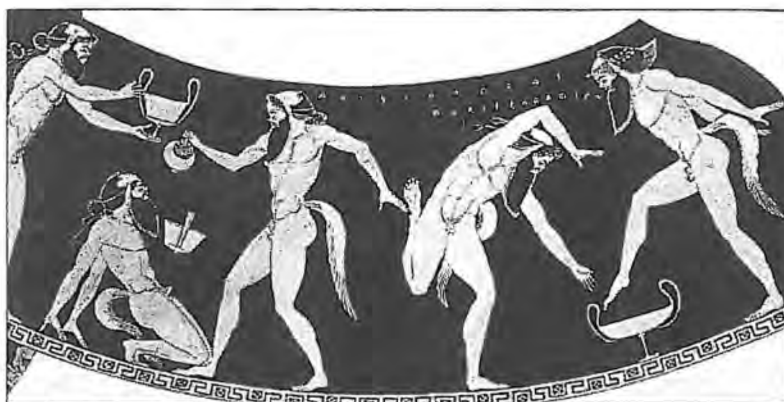
Muzeul Paul Getty, California. Kylix decorat de Douris cu scene de educație muzicală.



Louvre. Cupă attică cu medalionul interior decorat de Douris cu scena *Eos ducând trupul neînsuflețit al fiului său Memnon*. Detaliile anatomice și rănile sângerânde sunt sugestiv realizate prin glasiuri diluate. 480 î.Ch.

Virtuozitatea redării prin racourci îi dă lui Douris şi posibilitatea să abordeze pentru prima dată mişcarea surprinzătoare de rotaţie a torsului sau capului şi prezentarea frontală a piciorului, gambei şi genunchiului. Aşa ne apar şi tinerii de pe vasele decorate cu teme inspirate din realitatea vieţii cetăţii: pregătirea efebilor, gimnaştilor şi atleţilor sau competiţia propriu-zisă din palestre. Cunoaşterea amănunţită a detaliilor reperelor scheletice sau inserţiilor musculare este dovedită de diversitatea de poziţii acrobatice din scena *Satyri jucându-se şi dansând* de la British Museum.





British Museum. Psykter attic decorat de Douris cu scena *Satyri dansând şi jucându-se*. Scenele mitologice cu multe personaje sunt compuse simetric. Figurile sunt precis distribuite scenografic în jurul centrului de interes dat de silenul costumat drept Hermes, ce le dirijează ritmica diverselor gesturi. 480 î.Ch.

Brygos este pictorul decorator ce se remarcă prin sensibilitate la senzualitatea feminină pe care o înfăţişează în scene tandre. Elegantele sale personaje au profilul uşor recognoscibil, prin conturul concav dat de lobulul nasului moderat evidenţiat. Fantele palpebrale, descrise prin linii curbe fine, au irisul discret deplasat intern, creând senzaţia de strabism convergent.



Muzeul de Artă Rhode Island. *Hera şi Nike*, decoraţie atribuită lui Brygos, de pe un lekythos attic. Drapajul elegant lasă să se întrevadă voluptoase forme feminine ce nu afectează însă solemnitatea scenei rituale, personajele divine fiind animate de o gestică deosebit de demnă, la care se asociază şi verticalitatea impunătoare. 480 î.Ch.

Celebra sculptură a lui Skopas *Menadă dansând*, de la jumătatea secolului IV î.Ch., are corespondente în decoraţia ceramică ce o preced cu aproape un veac. Este vorba despre dezlănţuirea cu dinamică şi ritm exploziv a menadelor pictorului **Kleophrades**, în ritualul dionisiac, de pe Amphora de la Munchen sau dansul orgiasic şi maniacal al menadelor de pe cupele lui **Makron** şi **Hieron**.

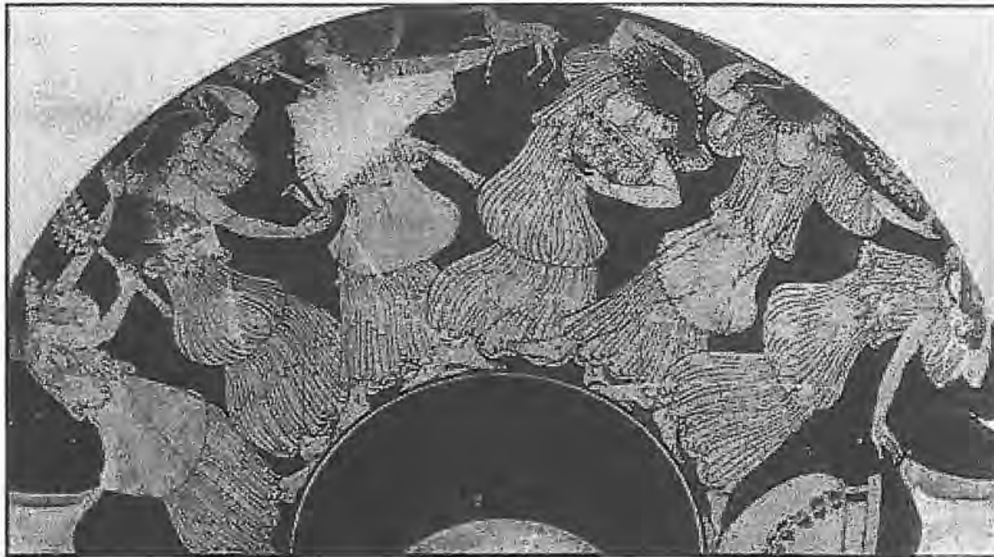




Muzeul Staatliche Antikensammlungen, München. Amphoră pictată de Kleophrades în stilul attic cu figuri roșii. În aceste scene se investighează subconștientul instinctual ce se exteriorizează prin afectele silenilor și mișcările dezinhibate ale menadelor din misterele dionisiace. 490 î.Ch.



Museo Archeologico Nazionale, Neapole. La Kleophrades, paroxismul expresiei emoționale trece ușor în registrul spaimei și exasperării în scene cum ar fi *Ajax răpind pe Casandra,* din Hydria cu sfârșitul Troiei, unde gestica disperării vine din adâncurile patosului omenesc. 490 î.Ch.



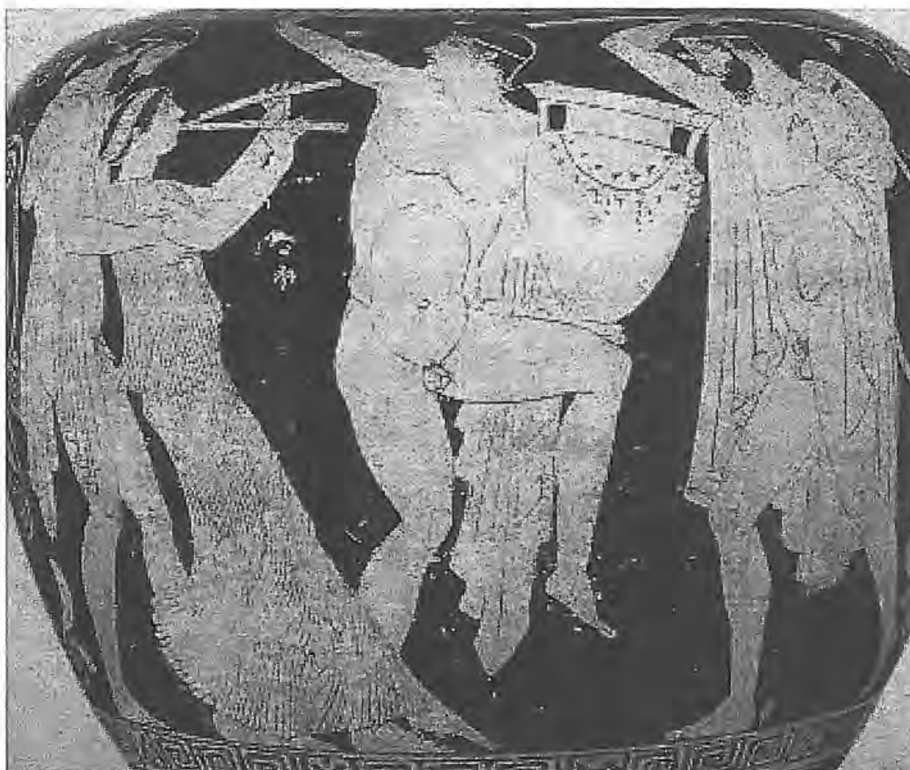


Antikenmuseen Berlin. Kylix pictat de Makron în stil attic cu figuri roşii cu menade în stări ecstatice, prilejuite de coregrafia dionisiacă. 490 î.Ch.



Muzeul Antikensammlungen, München. Cupă semnată de Hieron, decorată în stil attic cu figuri roşii. Scenele cu menade hărțuite de satyri se remarcă prin felul cum pictorul aşează veşmintele pe formele anatomice, sugerându-le prin sinuozitatea pliurilor, sau le lasă pur şi simplu să se vadă prin transparență. 490 î.Ch.

Dovezile oferite de decoraţia ceramicii, deşi indirecte, sunt o imagine intuitivă reală asupra felului cum arătau lucrările descrise de Xenocrates, Pliniu şi Aristotel, ale marilor pictori eleni din timpul sculptorilor clasicismului grec. Subtilitatea şi flexibilitatea conturului de pe decoraţia ceramică este un reflex al eleganţei siluetelor lui Phidias, marele contemporan al pictorilor acestei perioade, pe stilul cărora sculptorul şi-a pus amprenta. Astfel, **Polygnotos** este artistul ce se remarcă prin aşa numitul *stil sever frumos* al decoraţiei cu figuri roşii, din a două jumătate a întâiului secol clasic. El pictează splendide trupuri, sporindu-le misterul prin opalescenţa drapajului transparent, şi redă vitalitatea chipurilor zâmbitoare, surprinzând diversitatea caracterelor faciale. Xenocrate afirmă că *Polygnotos reprezintă fiinţe superioare nouă* şi-i recunoaşte măiestria idealizării.



Muzeul Universităţii din Mississippi. Stamnos pictat de Polygnotos . 440 î.Ch

Potrivit scrierilor lui Pliniu, *Polygnotos este primul pictor care deschide gura figurilor şi eliberează faţa de vechea înţepenire, exprimând emoţiile prin mişcările mimice. Este pictorul ethosului şi al caracterelor.* În Poetica sa, Aristotel observă: *Polygnot pictează remarcabil caracterele, în timp ce pictura lui Zeuxis le ignoră.*



Muzeul Universităţii din Mississippi. Stamnos pictat de Polygnotos . 440 î.Ch

Modalitatea arhaică de a dispune personajele în funcţie de axul de simetrie al centrului de interes şi logica desfăşurării scenice a evenimentelor şi mişcărilor sunt înlocuite de Polygnotos prin accentul pe exprimarea trăirilor interioare şi interacţiunii caracterelor. Chipurile transfigurate ale personajelor sunt însoţite de gesturi sau posturi sugestive, poziţionate la înălţimi diferite, surprinse adesea şi din trei sferturi.



Muzeul Universităţii din Mississippi. Hydrie pictată de Polygnotos cu scena Theseus urmărind o femeie. 440 î.Ch.

Subiectele cu interpretare la diverse instrumente şi educaţie artistică sau literară sunt prilejul unei investigaţii psihologice a stărilor depresive sau doar de tristeţe. Armonia sunetelor şi poezia îşi găsesc echivalentul vizual în euritmia desenului. Capul înclinat spre instrument şi chipul exprimă gravitate şi melancolie. Pantomimica pretenţioasă, specifică perioadei arhaice inspirată din legendele vechilor eleni, este înlocuită în genul familial de o dinamică şi gestică firească, preluată nemijlocit din realitatea cotidiană.



British Museum. Decoraţie cu figuri roşii pe fond negru pentru o amphoră attică. Scena de educaţie muzicală reuneşte poetul Mousaios şi muzele Melousa şi Terpsichora, cea care cântă la harpă, fiind reprezentată din semiprofil.

Elevaţia sufletească ofertă de muzică este ideea transpusă plastic şi în Kraterul attic cu figuri roşii **Orpheus şi tracii.** Chipul fascinat al zeului, privind şi ascultând armonia celestă, este expresia inspiraţiei divine. Muzica sa, replică a perfecţiunii sferelor înalte, rezonează prin ecouri diferit resimţite de fiecare membru al „barbarului" auditoriu. Impresionează diversitatea de atitudini a celor patru traci, care însă reacţionează la farmecul sunetelor unitar, diminuând din agresivitatea etalării armelor, ce sunt momentan folosite paşnic, ca pârghii de susţinere.



Antikenmuseen Berlin. Kraterul attic decorat cu scena **Orpheus şi tracii**. 440 î.Ch. Pictorul dovedeşte virtuozitate în modul de a descrie formele anatomice prin traseul fluid al liniei şi nu repetă stereotip prezentarea laterală, intercalând între profiluri şi o reprezentare din faţă a unui chip sau jos, mâini şi picioare văzute frontal.

A doua jumătate a secolului V î.Ch. este şi perioada apariţiei şi dezvoltării treptate a *stilului liber* în decoraţia ceramică. Figurile roşii se detaşează din ce în ce mai mult de sobrietatea deceniilor anterioare. Liniile primesc un grad sporit de independenţă, printr-un desen lejer, adesea aproape de spontaneitatea crochiului. **Nikias** este pictorul ce ştie să găsească atitudinile cele mai fireşti şi gesturile cele mai potrivite pentru personajele sale şi excelează în modelajul prin clar-obscur. El face paşi importanţi în direcţia trecerii de la liniar la pictural prin estomparea conturului figurilor. Discreţia acestuia contribuie la senzaţia de relief sau chiar tri-dimensional a interiorului formei anatomice. În consens cu acesta, Parrhasios afirmă despre contur că *acesta trebuie sa fie pierdut, pentru a sugera ceea ce conţine figura şi pentru a releva ceea ce ea ascunde.*



Louvre. Oinochoe decorat de Nikias cu scena Herakles cu Nike într-o quadrigă trasă de centauri. Prin efecte de clar-obscur şi estomparea conturului, se evidenţiază personajele ca figuri luminoase reliefate pe fondul închis şi bi-dimensional. 405 î.Ch.

Această modalitate de a sugera relieful face şcoală în epocă dar apare ca inovator pictorul Pausanias, ce sugerează efectul tri-dimensional prin impactul închisului pe fond luminos. El este şi pictorul ce inventează şi foloseşte pentru prima dată racursiul în desenul anatomic. Despre acesta, artistul istoriograf Xenocrate afirmă: *voind să reprezinte lungimea unui animal, Pausanias îl pictează din faţă iar nu din profil şi cu toate acestea, amploarea sa este foarte bine înţeleasă.*

În secolul IV î. Ch., pictura grecească face progrese în redarea bi-dimensională mai mult a aparenţei figurilor decât a esenţei lor, ca în secolul anterior. Interesul pictorilor decoratori se deplasează de la redarea conturului, mai mult sau mai puţin ferm, la efecte de suprafaţă, textură şi materialitate, apărând aşa-numitul *stil bogat.*



Louvre. *Purificarea lui Oreste de către Apollo*, la Delphi, în prezenţa Arthemisei, decoraţie de pe un krater din Apulia. Artistul dovedeşte măiestrie în felul firesc de a desena chipurile şi mai ales membrele, cu variate şi rafinate gesturi. Accentul cade însă, pe preocuparea de a reda diversitatea de materiale, cu consistenţe diferite, ce sunt animate oarecum artificial şi etalate ostentativ. Prima jumătate a secolului IV î.Ch.

Pe parcursul celui de-al doilea secol al clasicismului grec, în decoraţia ceramică, este promovat un fel de manierism, în care formele reprezentărilor trec spre un teatral căutat, un rafinament artificial şi un sentimentalism graţios. Atitudinile şi dinamismul surprinzător sunt uneori hiperbolizate iar figuraţia încărcată ca într-un baroc avant la lettre. Influenţa dramaticului duce decoraţia ceramică la sfârşitul secolului, spre aşa numitul *stil de operă*, aşa cum apare pe Hydria semnată Meidias, de la British Museum. Vasul este decorat cu figuri roşii pe fond negru aşezate pe două registre suprapuse. Deasupra se află scena mitologică *Răpirea fiicelor lui Leukippos* iar sub ea, *Herakles în grădina Hesperidelor*.





British Museum. Hydria attică decorată de Meidias. Detalii din friza superioară, cu scena *Răpirea fetelor lui Leukippos*, ce reia ceva din dansurile dezlănţuite ale menadelor.





British Museum. Hydria attică decorată de Meidias. Detalii din friza de jos, cu scena *Herakles în grădina Hesperidelor.*

Organizarea figurilor în profunzime, prin renunţarea la norma alăturării personajelor în plan, ce nu afecta relaţia dintre forma şi decoraţia vasului, garanţie a robusteţii, integrităţii şi unicităţii sale, este una din noutăţile ce diferenţiază clasicismul târziu de firescul perioadei timpurii. Supralicitând măiestria desenatorului, prin capacităţile de sugestie ale racourci-ului, se caută dinamica incitantă şi figura instabilă în cele trei dimensiuni. Acesta este noul criteriu conform căruia sunt distribuite tensiunile create între forma şi decoraţia vasului. Rezolvată de virtuozitatea de a sugera adâncimea spaţiului, ea duce uneori la o ornamentică agitată şi agresivă, cum este cazul quadrigii mânată de Pelops, de la Museo Civico, Arezzo.

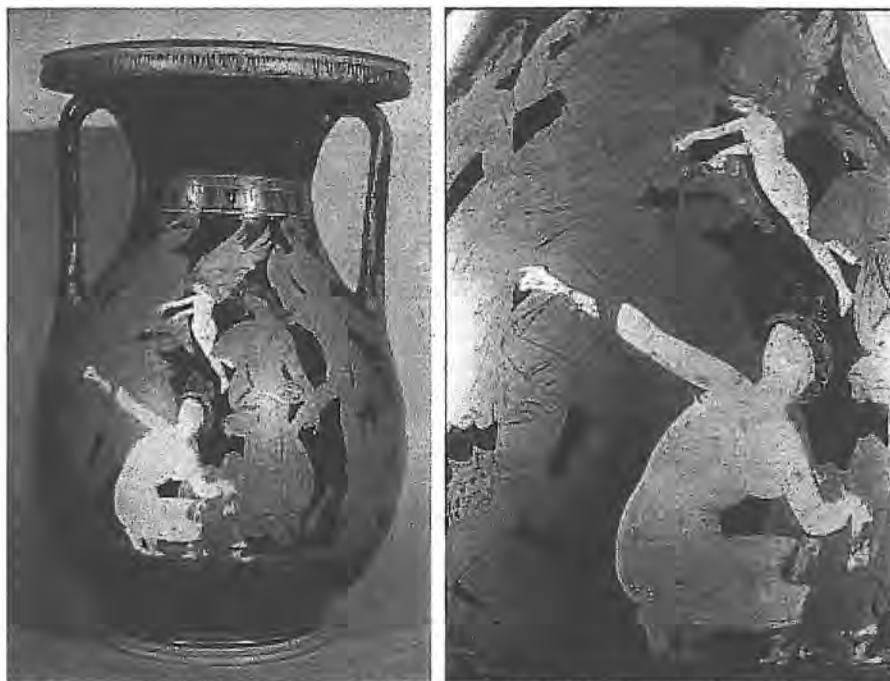


Museo Civico, Arezzo. Amphoră decorată cu scena *Pelops şi Hippodameia*. Impresionează felul cum prin virtuozitatea racourci-lui, decoratorul soluţionează incitanta dificultate de a reprezenta cei patru cai, ce avansează oblic faţă de privitor.

Prestigiul artei lui Praxiteles justifică apetenţa pictorilor-decoratori pentru morfologia feminină plasată într-un cadru fastuos, specific stilului bogat, cum apare şi în lucrările de mare valoare artistică, **Cupa cu pregătiri de nuntă** de la St. Petersburg şi Pelike cu **Peleus şi Thetis** de la Londra.



State Hermitage Museum, St. Petersburg. Cupa attică decorată cu scena *Pregătiri de nuntă.* 350 î.Ch. Nobleţea mişcărilor, decorul şi vestimentaţia amplă definesc stilul bogat.



British Museum. Pelike decorat cu **Răpirea lui Thetis de către Peleus.** Rotunjimile moi, unduind într-o dinamică voluptoasă şi senzualitatea aţâţătoare a felului cum apare Thetis, găsită de Peleus în timp ce se scaldă, anunţă modalitatea elenistică de reprezentare, devansând însă cu un veac Aphrodita lui Doidalsas. Gestul pudic al nimfei este perfect credibil. Antiteza provocatoare dintre nuditatea sa şi personajele feminine înveşmântate din anturaj este accentuată de albul pielii, rezervat doar divinităţilor. 340 î.Ch.

La fel ca cea egipteană şi **arta etruscă** porneşte în mare parte de la motivația funerară, de la premisa magică cristalizată în cultul morților. *Dublul* cioplit sau pictat are capacitatea de a menține originalul perisabil, reprezentat în mod individualizat, cu trăsăturile caracteristice personale, în viața eternă. Pentru aceasta, figurativul etrusc se străduieşte să creeze un ambient cât mai plăcut, bineînțeles inspirat ca tematică din aspectele traiului terestru agreate de defunct în existența reală: dansuri exuberante, competiții sportive, interpretări şi audiții muzicale, petreceri şi diverse ceremonii. Registrul emoțional este dominat de vitalitatea sentimentelor de dragoste de viață şi bucurie a teluricului. Pentru acestea, artistul etrusc găseşte echivalenți plastici sugestivi: strălucirea şi puritatea coloritului, forme impetuoase, vivacitatea liniilor desenului.

La baza religiei etrusce stă ideea că destinul omului este complet determinat de capriciile multitudinii de zeități adorate. Fenomenele naturale sau întâmplătoare cum sunt lumina, tunetul, fulgerul, structura organelor interne a animalelor sacrificate sau traseul zborului păsărilor sunt expresii ale voinței divine şi conțin mesaje ce pot fi interpretate doar de sacerdoți cu pregătire specială, cum sunt *augurii*. Fundamentul credinței etrusce fiind predestinarea, deşi o amânare a implacabilului este posibilă prin intermediul preoților şi sacrificiilor rituale, finalul este cert. Conform preceptelor *libri fatales*, descrise de Censorinus, vieții omului îi este rezervată o perioadă de şapte ori câte doisprezece ani. Oricine depăşeşte această vârstă pierde capacitatea de a înțelege semnele zeilor. Ceremonialul religios se desfăşoară conform aşa numitei *discipline etrusce*, un cod complex de ritualuri, sinteză de procedee sacerdotale, preluat în mare parte şi de religia romană.

Mormântului Augurilor din Tarquinia, 530 î.Ch. este decorat cu figuri ce au un impact estetic rustic prin talia joasă şi aspectul viguros. Corpul uman robust are o morfologie voluminoasă, ce trece peste reperele scheletice şi inserţiile musculare, reducându-se la o siluetă ondulată şi disproporţionată. Capul masiv are fruntea joasă, continuată direct de profilul nasului mare, cu ochii văzuţi frontal, cu barbă dar fără mustaţă. Membrele butucănoase, cu mişcări brutale şi grosiere, au o vitalitate primitivă. Modul de reprezentare este de un naturalism neşlefuit, cu observarea a puţine detalii şi apelul la simplitatea tentei plate.









Mormântului Augurilor din Tarquinia. Preoţi etrusci (auguri) interpretând semnificaţiile zborului păsărilor pentru destinul omului. Membrele grosolane, specifice tipului rustic sunt animate de mişcări simple şi oarecum primitive ale încheieturilor greoaie. 530 î.Ch.

Apogeul originalităţii artistice a Etruriei este între secolele VII-VI î.Ch. dar, aparţinând totuşi unei culturi regionale şi imature, reprezentarea etruscă este influenţată de prestigiul Greciei clasice. Astfel, începând cu secolul V î.Ch., se pierd subiectele originale în favoarea unor teme de import, cum ar fi *Lupta Amazoanelor contra aheilor*, care apare pe decoraţia *sarcofagului amazoanelor* din Tarquinia.



Muzeul arheologic Florenţa. *Amazoane atacând un grec*, scenă din decoraţia pictată a sarcofagului din Tarquinia. sec.V î.Ch.

Se pierd şi modalităţile specific etrusce de reprezentare, autenticitatea coloritului de tradiţie locală dar se încearcă tehnici mai elaborate, cum ar fi clar-obscurul. Compoziţia devine mai unitară scenic şi apare o preocupare mai susţinută de a imita cu acurateţe formele vii, sporindu-le totodată distincţia şi nobleţea, aşa cum apar reprezentările ecvine ale quadrigii amazoanelor de pe acest sarcofag.



Muzeul arheologic Florenţa. *Quadriga amazoanelor*, scenă din decoraţia pictată a sarcofagului din Tarquinia. sec.V î.Ch.

Secolul următor aduce în figurativul monumentelor funerare etrusce o atmosferă de coşmar de origine orientală. Sphincşi înspăimântători şi genii monstruoase mişună în aşa numita *demonologie etruscă*, hiperbolizarea regională terifiantă a mitologiei infernului de sorginte asiatică. În decoraţia murală a mormântului Orcus II din Tarquinia, apar făpturi cu aspect grotesc, demonii înaripaţi Charon şi Tuchulcha şi monstrul Geryn.



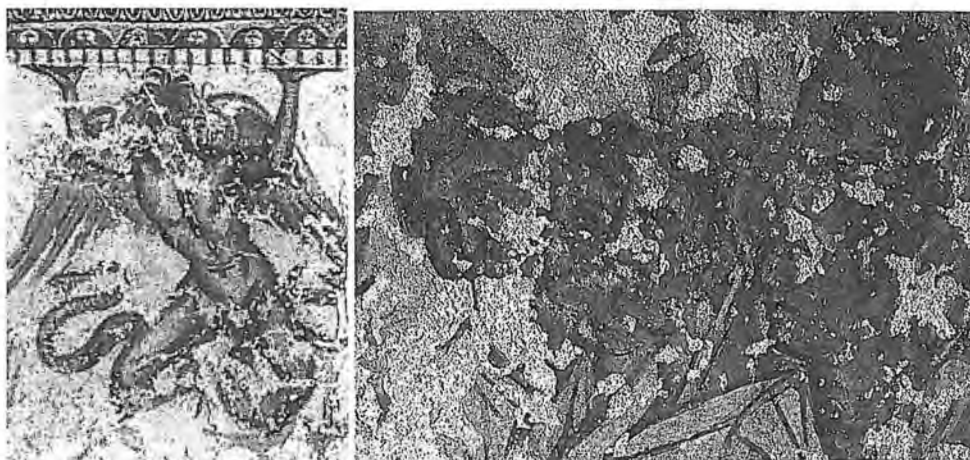
Mormântul Orcus II, Tarquinia. Hades, Persephona, Geryn şi Charon. sec.IV î.Ch.

Prin contrast, în altă încăpere a mormântului Orcus I, se află tristul portret al frumoasei Velia Velcha, o nobilă etruscă. Desenat într-un stil tipic grecesc, cu profilul drept dar sensibil nuanţat ca linie de contur, portretul Veliei exprimă cu sobrietate un sentiment grav. Tehnica de reprezentare este mai nuanţată schiţându-se în cadrul tentei plate şi un discret modeleu.



Mormântul Orcus, Tarquinia. *Theseus ameninţat de un demon* şi *Portretul Veliei Velcha*. Pentru artistul etrusc, personajele devin interesante şi sub aspect sufletesc, evidenţiindu-le distincţia şi puritatea sentimentului. sec. IV î.Ch.

Secolele elenistice determină o particularizare a chipului, scăzând considerabil idealizarea de factură clasicizantă. Atitudinea de tristă nobleţe a acestor figuri este accentuată de contrastul cu legendarii demoni ai adâncurilor, antiteză subliniată şi cu mijloacele de sugestie ale clar-obscurului. În mormântul Typhonului din Tarquinia, apar monştrii gigantici, înaripaţi, genii terifiante în posturi agitate, cu membre adesea desenate din racourci şi continuate de forme reptiliene, în spiritul patosului pergamian.



Demon şi procesiune funerară elocventă pentru aspectul individualizat al reprezentării. Decoraţia Mormântului Typhon-ului. Tarquinia, sec I î.Ch.

La fel ca şi a egiptenilor şi deosebindu-se de cea a grecilor clasici, **reprezentarea 3D** etruscă este preocupată de imitarea cât mai fidelă a individualităţii. Aceasta se face chiar cu accentuarea unor particularităţi, spre a reda cât mai autentic caracterul. Pe sarcofage apare astfel o portretistică plină de expresivitate, robusteţe şi realism viu.



Louvre. Sarcofagul Spouses, Cerveteri. Terra-cotă policromată. 520-510 î.Ch.



Muzeul Villa Giulia, Roma. *Sarcophagus dei Sposi* din necropola Banditaccia. Figurile din terra cotta policromată reprezintă un bărbat îmbrăţişându-şi tandru şi protectiv soţia. Ei sunt întinşi pe un triclinium, ambii sprijinindu-se pe antebraţul stâng, atitudine specifică banchetelor cu degustări de vinuri (symposion). Chipurile sunt însufleţite de un zâmbet misterios iar gesturile de eleganţă. Cele două lucrări, foarte asemănătoare în concepţie şi mod de realizare se pare că aparţin aceluiaşi artist. 530-520 î.Ch.

Tehnica predilectă este cea care permite o prelucrare cât mai fidelă, în forme maleabile, cum este modelarea şi arderea lutului sau turnarea bronzului. Tradiţia mediteraneană şi egipteană, de a lua şi a face măşti funerare, este prezentă şi chiar foarte importantă la etrusci.

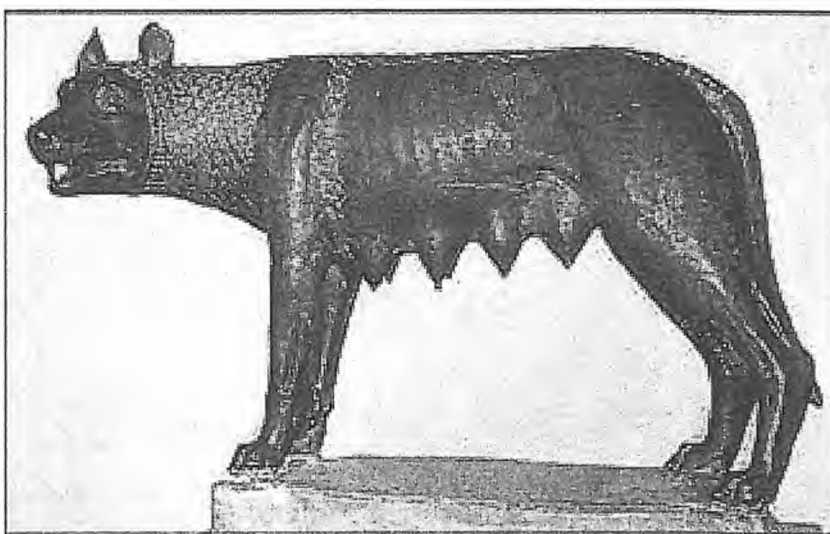


Louvre. Antefixe decorative etrusce din terra cotta policromată ce dovedesc o puternică influenţă grecească, atât prin tematică (satyr şi menadă în dans dionysiac) cât şi prin delicateţea modelării chipului feminin. sec. V î.Ch.



Muzeul State Hermitage, St. Petersburg. Decoraţie funerară din bronz, descoperită la Perugia. Scenele de banchete rituale, cu figuri calme şi forme austere, generalizator idealizante ale unor detalii reale, dovedesc influenţa sculpturii Greciei clasice asupra artiştilor etrusci la începutul secolului IV î.Ch.

Lupoaica de la Muzeul Capitoliului se pare că îi aparţine lui Vulca, artistul etrusc cel mai bine cunoscut. Emblematică pentru stilul liniar de reprezentare, aceasta are membrele anterioare rectilinii, gâtul înţepenit şi corpul rigid, pe linia aceleiaşi axe. Geometria strictă a construcţiei orientează interesul receptorului spre singura parte ce se întoarce spre privitor, capul expresiv al lupoaicei.





Muzeul Capitoliului, Roma. **Lupoaica.** Cu toate că botul deschis lasă să se vadă periculoasa dentiţie, expresia de îngrijorare maternă a ochilor combinată cu mimica durerii, dată de ridicarea extremităţilor interne ale sprâncenelor şi cutele de pe frunte, este surprinzător de umană. sec.V î.Ch.

În statuia lui **Marte din Todi**, Vulca dă dovadă de austeritate şi un naturalism de expresivitate aspră. Chipul zeului războiului, fin prelucrat şi modelat sensibil, are un paradoxal aer meditativ-oniric în contrast cu zalele descrise meticulos, ce-l definesc însă din punct de vedere mitologic.



Muzeul Gregorian Etrusc, Vatican. **Marte din Todi**, bronz din secolul V î.Ch.





Muzeul din Arezzo. **Himera** este o făptură mitologică monstruoasă, rezultată din asamblarea unor părţi disparate, redate în mod naturalist şi asamblate uimitor de abil. La o examinare superficială lucrarea este o alăturare heteroclită de elemente anatomice, care doar prin îndemânarea artistului îşi găsesc unitatea morfologică. sec. V î.Ch.

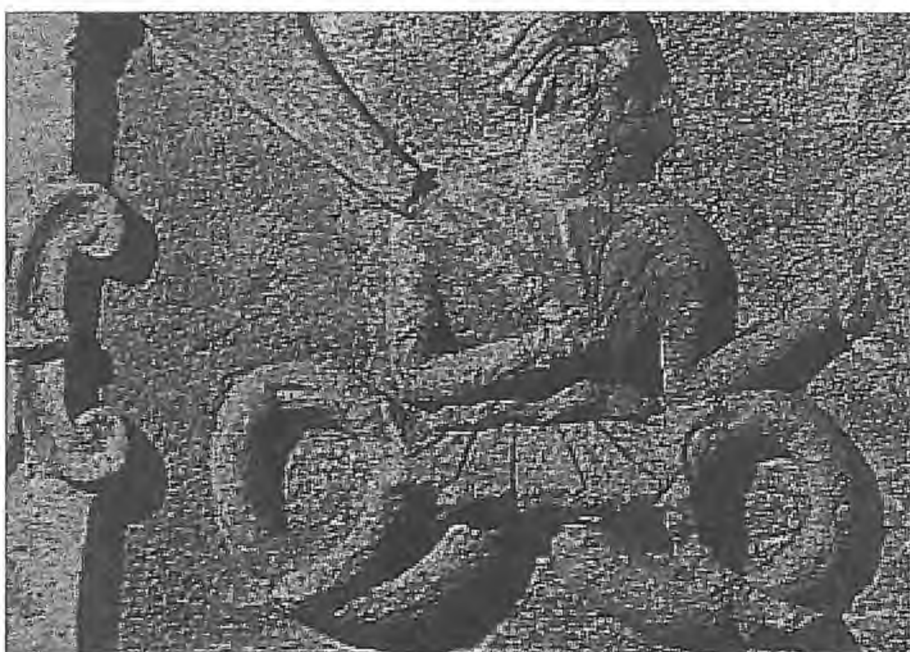


Muzeul Villa Giulia, Roma. *Minerva* şi *Apollo din Veii*, atribuit lui Vulca. sec.V î.Ch.

Reprezentarea 2D Relieful etrusc arhaic este dedicat în mare parte ceremonialului funebru. Sarcofagele sunt de obicei decorate cu portretele defuncţilor sculptate greoi, lipsind intuiţia redării veridice.



Louvre. Sarcofag etrusc descoperit la Chiusi, decorat cu reliefuri şi măşti rituale 651 î.Ch.



Cerveteri. Detaliu de decoraţie din *Mormântul reliefurilor.* jumătatea sec.IV î.Ch.

Decorația mormântul din **Ruvo**, în sudul peninsulei, este o procesiune ce poate fi interpretată şi ca un dans funebru ritual. Înlănțuirea monotonă, în friză, este temperată de o calmă euritmie a dinamicii. Micile diferențe de mişcare a mâinilor şi picioarelor, ce individualizează participantele la ceremonia înmormântării, ne dau posibilitatea să descoperim şi diversitatea, evitând astfel stereotipul. Scena tristului dans dă o sobrietate net diferită de vitalitatea reprezentărilor etrusce cu tematică similară.



Cripta Ruvo, Neapole. Pictură murală datând de la jumătatea sec. IV î.Ch.

În decorația pictată etruscă de la Tarquinia, reprezentările omului sunt incluse într-un cadru comun cu cele animaliere, cu păsări şi peşti, printre elemente naturale, forme vegetale şi stânci stilizate.



Tarquinia. În **Cripta vânătorii și pescuitului,** în egală măsură în importanța reprezentării figurative, omul, păsările și peștii se bucură de atenție și observație cu rigurozitate dar și naturalețe. Cunoașterea structurii corpului, a formelor generale și credibilitatea mișcării sunt pe măsura progresului în tehnicile de desen, cu abordarea chiar și a racourci-ului. Cadrul natural este animat de păsări desenate cu minuțiozitate. 520-510 î.Ch.

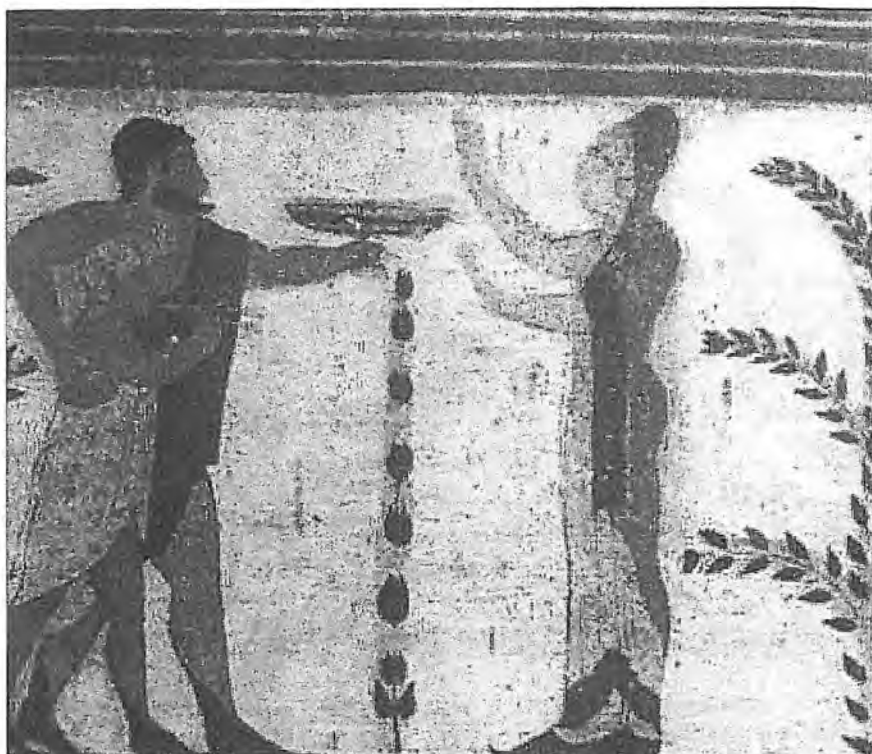
Pictorul etrusc este sensibil la mișcare, figura umană fiind înțeleasă în unitatea ei morfologică și funcțională cu aceeași curiozitate cu care sunt investigate de exemplu și variatele secvențe ale zborului păsărilor.



Tarquinia. Detaliu cu păsări în zbor din **Cripta vânătorii și pescuitului** 520-510 î.Ch.

În **Mormântul baronului** din Tarquinia, robusta figură centrală se detașează cu orgoliu nobiliar, executând un ceremonial împreună cu un tânăr instrumentist. Personajul feminin din fața baronului și restul participanților la ritual, caii și călăreții, sunt poziționați în cadre și scene cu o euritmie liniștită. Morfologia lor începe să devină mai suplă iar proporțiile mai distinse și mai clare.







Fresce din **Mormântul baronului** din Tarquinia, 510 î.Ch.

Pictorii etrusci decorează atât pereţii cât şi tavanul monumentului funerar, fiind evidentă preocuparea lor de a surprinde veridicitatea mişcării, redată cu lejeritate. Se speculează plasticitatea materialelor şi suportului iar frescele sunt o succesiune de tablouri, ce descriu şi narează un eveniment.



Vulci. Cripta François, Vulci. *Sacrificarea prizonierilor troieni*. 340 î.Ch.

Pictura murală din **Cripta leoaicelor** din Tarquinia exprimă vibrant un paradoxal sentiment al bucuriei vieţii. Ritmica frenetică a dansului este sugerată şi de jocul alternanţei închis-deschis, ce respectă totuşi convenţiile arhaice cu circulaţie în tot spaţiul est-mediteranean: femeia este brunetă dar cu pielea deschisă la culoare, în timp ce bărbatul, cu piele întunecată, este blond. Este remarcabil faptul că artistul etrusc ştie să diferenţieze feminitatea, prin aspectul mai gracil al extremităţilor membrelor. Mâinile şi picioarele dansatoarei sunt desenate mai atent şi sunt credibile ca mişcare faţă de cele ale bărbatului, care sunt butucănoase şi construite nerealist.



Dansul orgiasic din **Mormântul leoaicelor** din Tarquinia, 520 î.Ch. Cuplul de dansatori afrontați sugerează o coregrafie ce dă senzația de coordonare și sincronism prin rigurozitatea simetriei și paralelismul mișcărilor.

Arta romană continuă, alături de regatele elenistice, marile realizări antice în plan cultural, cu toate că aici procesul este oarecum invers: cuceritorii militari sunt cei cuceriţi din punct de vedere spiritual de lumea grecească. Apare un nou stil unitar, cel *greco-roman*, bazat pe subiecte comune, tehnici şi modalităţi artistice de reprezentare unitare. Ideile cele mai înaintate şi formele de artă din vastele teritorii, filtrate prin disciplina spiritului şi remarcabila contribuţiei a însăşi Romei, duc treptat la apogeul artistic concordant cu succesul militar şi politic al imperiului. Acest eclectism este inevitabil dacă ţinem cont de imensitatea teritoriului, bogăţia şi valoarea artistică a vechilor centre culturale din bazinul Mediteranei Răsăritene. În acest sens, artistul roman nu are cum să ignore exemplul maeştrilor clasicităţii elene. Cea mai mare parte din capodoperele greceşti şi elenistice ne sunt cunoscute prin intermediul copiilor romane, mai mult sau mai puţin fidele.

Statul impune un sistem clar de guvernare, o administraţie şi o relaţie a individului cu societatea stabilită cu precizie prin *dreptul roman*. Se cultivă glorificarea permanentă a victoriilor şi înţelepciunii politice a generalilor şi a împăratului. Fiind un popor în primul rând educat pentru fapte de arme, pentru un adevărat roman, arta nu este o activitate de prim ordin. Modelul de viaţă este în mare măsură explicat de faptul că romanii se consideră *războinici înnăscuţi*. Seneca defineşte naţiunea romană prin *anima militans*, spiritul războinic, iar Vergilius îi atribuie miticului strămoş al romanilor următorul îndemn: *Lăsaţi în seama altor popoare să cioplească din marmură chipuri vii, Roma are menirea de a domnii peste oraşele cucerite şi subjugate.* Civilizaţia romană are un pronunţat caracter practic, dreptul divin şi religia modelează dreptul roman şi jurisprudenţa umană, arta oscilând adesea între utilitar şi convenţie.

Din tematica mitologică, atât de îndrăgită de greci, romanii cultivă doar legenda întemeierii Romei. Divinităţile romane sunt reprezentări simbolice, personificări ale diferitelor forme de activitate socială omenească. Rezultat mai curând al raţiunii şi disciplinei, o mare importanţă o are ritualul sever cu implicaţii sociale şi politice majore.



Muzeul Vaticanului, Roma. Divinitate romană, personificare a Tibrului.

Romanii ajung treptat la un panteon de divinităţi ce pot fi corelate celor ale grecilor: *Jupiter* (Zeus) divinitatea principală a luminii, fulgerelor şi tunetelor, *Iunona* (Hera) protectoarea căminului şi căsătoriei şi *Minerva* (Athena) formează Triada Capitolină. *Marte* (Ares) este zeul războiului, deosebit de important la romani. Imagistica mitologică, mai săracă comparativ cu a grecilor, preia şi aspectul eroilor legendari omologi.

Polemica generată de noţiunea de artă romană îi pune în antiteză, pe de o parte incontestabila origine greacă a modalităţii de reprezentare iar pe cealaltă, originalitatea contribuţiei latine: **arta portretului**, cultivat mai ales pentru valoarea sa de document şi omagiere a strămoşilor şi **relieful istoric.**

În cadrul cultului parental, predilecţia nativă a romanilor spre un pozitivism viguros şi un realism al reprezentării îşi găseşte modalităţile cele mai riguroase în tehnicile măştilor de ceară şi luării de mulaje după chipul defunctului.



Artă romană din perioada republicană. Portret bazat pe mască mortuară şi bust sec. I î.Ch.

Această caracteristică se datorează acelor trăsături particulare moştenite de la etrusci. Din acest punct de vedere, arta romană este rezultatul întâlnirii tradiţiei naturaliste a imaginii strămoşilor cu realismul elenistic, trecând peste idealul desăvârşirii trupeşti armonioase a nudului clasic şi motivaţia modelului intuitiv de perfecţiune al legendarilor zei eleni. Preferinţa pentru portret se explică prin cultul vechilor comunităţi romane, susţinut prin venerarea capului familiei, a strămoşilor ocrotitori ai ginţii şi căminului, ale căror portrete, *imagines,* împodobesc casa.



Statuie a unui roman cu portretele strămoşilor (dreapta detaliu). sec. I î.Ch.



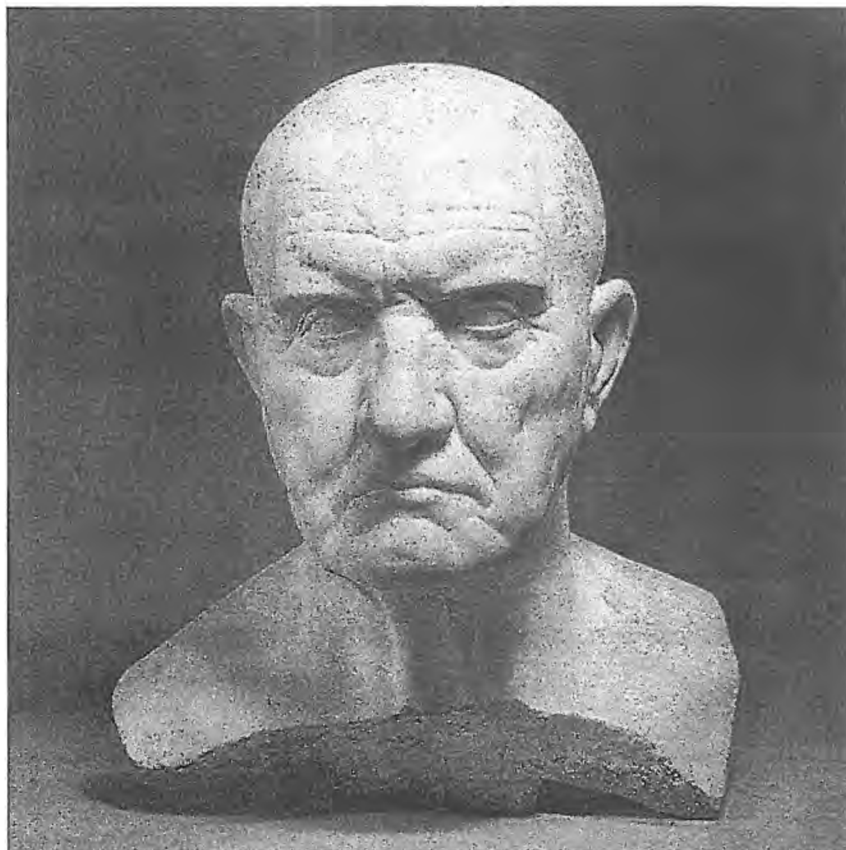
Vatican. Cuplu republican reprezentativ pentru felul cum romanii îşi venerează părinţii. Familia, nucleul vital al societăţii romane are la bază curăţenia sufletească şi trăinicia afecţiunii între soţi chiar la vârste înaintate. Cultul parental dă artistului posibilitatea să-şi etaleze calităţile de portretist dar mai ales de fin psiholog şi moralist.

Sculpturile romane din sec. IV-III î.Ch. sunt în mare măsură o continuare a stilisticii etrusce, încât este dificil să le diferențiem, mai ales că multe sunt operele unor artiști etrusci. Lucrate minuțios, ele se aseamănă cu măștile de ceară luate după chipul defunctului. **Brutus Capitolin** este considerat de Jean-Claude Fredouille drept *o mare reușită psihologică*, prin felul cum artistul explorează caracterul personajului și viața sa sufletească: mimica sobră, forța morală și formele crispate de tensiunile interioare sunt concordante în a impune respectul datorat salvatorului Romei. Această modalitate aspră de a portretiza o personalitate politico - militară devine în Epoca Republicană modelul etic al cetățeanului roman.



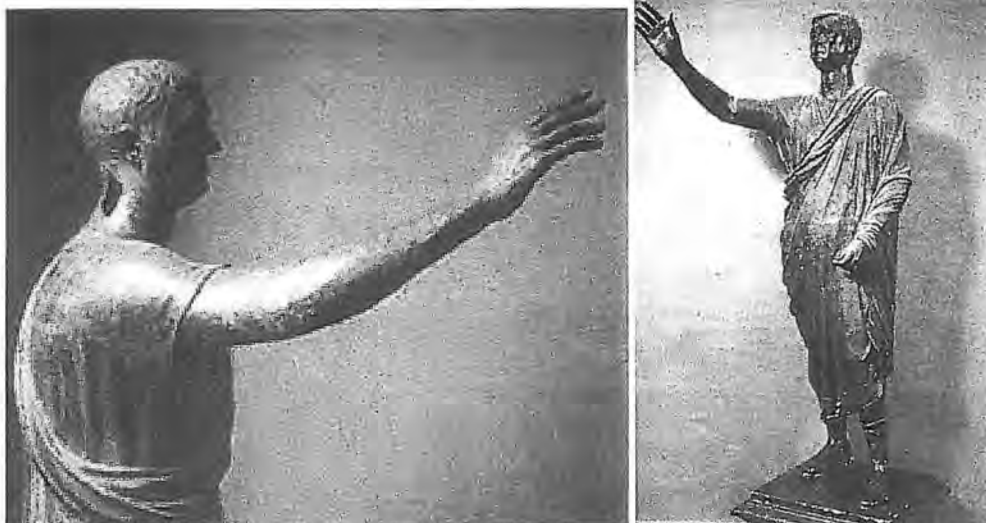
Muzeul Capitoliului, Roma. **Brutus**, cel mai important leader al *revoluției patricienilor*, care, potrivit tradiției istorice, a înlocuit monarhia cu Republica Romană. Chipul auster, buzele subțiri și ridurile ce dovedesc zbuciumul lăuntric exprima severitatea.
Bronz din sec. IV – III î.Ch.

Un capitol remarcabil al sculpturii romane îl constituie **portretele veristice** ale unor personalități militare sau politice republicane notorii în epocă. Aspectul individual frapează prin veridicitatea fizică și doar în plan secund prin particularitățile de caracter și temperament. Sunt figuri sobre, cu capete chele, cu pliuri adânci și buze crispate asimetric, ce impresionează prin realismul detalierii. *Capul de roman* de la Metropolitan Museum are o față osoasă, cu prognatism (bărbie proeminentă), malare bine reliefate, o expresia încruntată și o privire tensionată. Nu se simte nici o tendință abstract-generalizatoare dar nici de caricatural.



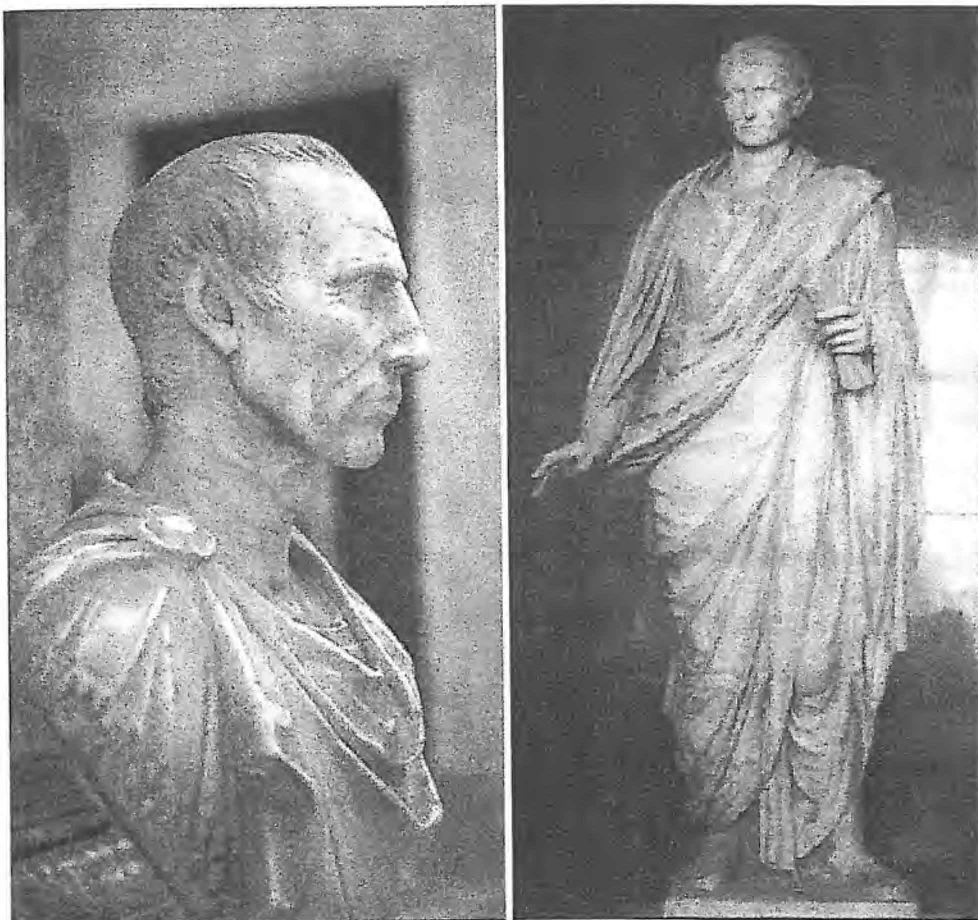
Metropolitan Museum. Portret al unui roman din perioada republicană. Stilul este aspru, scoțând în evidență trăsături de caracter severe. Modelul este urmat fără imaginație, detaliu după detaliu: pomeții reliefați ai obrazului, pliurile expresive ale pielii, deviațiile asimetrice ale septului nazal. secolul I î.Ch.

Oratorul de la Muzeul din Florența impresionează prin gestul caracteristic ce însoțește retorica, prin prospețimea concepției, virtuozitatea execuției tehnice și strădania de a-i descoperi particularitățile anatomice.



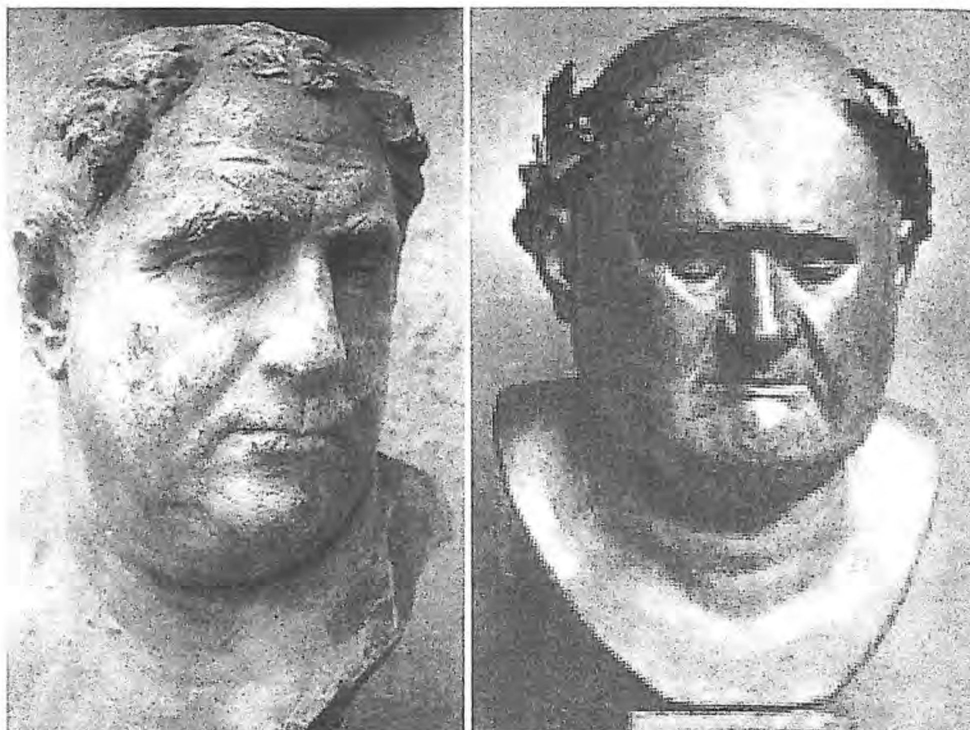
Muzeul Arheologic din Florența. **Oratorul** (Aulus Metellus) bronz din sec. I î.Ch.

În epoca Împăratului Octavian Augustus se continuă stilul anterior de reprezentare artistică dar se apelează și la criteriile clasicismului grec. Stilul recomandat oficial și dirijat de către aparatul de stat ia ca model echilibrul lui Phidias dar este mai lucid și mai riguros, protejând arta romană de eclectism pentru o bună perioadă de timp. Portretele sunt mai rezervate prin disciplina morală a Romei imperiale, ce a absorbit filosofia și etica Greciei clasice, a învățat să-și domine pornirile spre violență și să-și ascundă trăirile afective. Artiștii romani redescoperă idealismul, ajungând la un clișeu al figurii împăratului, de cele mai multe ori un bust stilizat și impunător, ce denotă forță spirituală și autocontrol. Prin această voință oțelită, portretele lui Octavian Augustus se deosebesc de cele ale lui Alexandru Macedon realizate de Lysippos, ce frapează prin expresia visătoare de conducător vizionar, ce privește parcă spre alte lumi.



Muzeul Vaticanului, Roma. Portretul lui **Iulius Caesar**.
Louvre, Statuia lui **Octavian Augustus**. Portretele primilor împărați se deosebesc de cele din perioada republicană prin formele clarificate liniar, efectele savante de lumini şi umbre dar mai ales prin acel simț al măsurii de origine clasică greacă.

Tendința realistă în portretistica imperială se foloseşte de procedee tehnice ingenioase, cum sunt delimitarea mai netă a globilor oculari şi sugerarea culorii irisului prin adâncirea sa, ce captează mai mult sau mai puțin lumina.



Louvre. Portretele lui **Vitellius** sunt emblematice pentru felul în care prin tendinţa naturalistă se evidenţiază chiar şi aspectele dismorfice ale anatomiei capului şi amprenta degradării, până la accente groteşti.



Museo Conservatori, Roma. Portrete ale împăratului **Constantin I**.

Altă contribuţie specific romană la portretistică este numărul mare de reprezentări feminine redate prin căutarea particularităţii chipului. **Matroanele romane,** prin diversitatea trăsăturilor lor, pot fi uşor deosebite de modul convenţional de reprezentare al idealizatelor, general valabilelor zeiţe sau al senzualelor hetaire greceşti. Mame ale familiei, ele sunt de o mare frumuseţe morală prin atitudinea lor concentrată şi atenţia interioară, prin rolul de a asigura valorile căminului, prin devotament.



Muzeul Vaticanului, Roma. Portretele feminine sunt emblematice prin felul în care adevărul intuitiv al unicităţii chipului devine un adevăr tipologic al **matroanei** romane, garanţie a familiei, sobră şi plină de forţă vitală. Ele au o expresie de demnitate perfect concordantă cu estetica chipului oval, net conturat dar cu repere delicate, ce necesită o redare sculpturală veridică şi minuţioasă.

Reprezentarea 2D Genul **reliefului istoric**, invenţie sumeriană preluată de asirieni, prin intermediul elenistic ajunge să fie dezvoltat de romani, adăugându-i-se aspecte noi. În bogăţia reliefului, putem decela gustul pentru narativ al originilor etrusce dar şi necesitatea de a preamări succesele militare şi politice ale Romei prin procesiuni în cinstea victoriei, în care învingătorul şi scenele mai importante ale campaniei sunt descrise cu realism. Intervenţia oficialităţilor imperiale în artă duce la reţeta cu formule de reprezentare, clişeu epuizat din punct de vedere al expresivităţii. Horaţiu afirmă: *greu este să creezi fiinţe adevărate, vii, din idei generale.* Prin repetare monotonă, se ajunge până la acele *caiete de modele*, adevărate canoane de reprezentare artistică. Prin astfel de decoraţiuni, în măreţele monumente ridicate împăratului victorios, se caută totuşi un echilibru între necesitatea unei forme de comunicare către mase, de maxim efect şi simplitate şi prestigiul reliefului elenistic. Morfologia elegantă şi detaşată a divinităţilor greceşti nu pot emoţiona plebeul, a cărui divertisment suprem este lupta gladiatorilor din Colosseum.



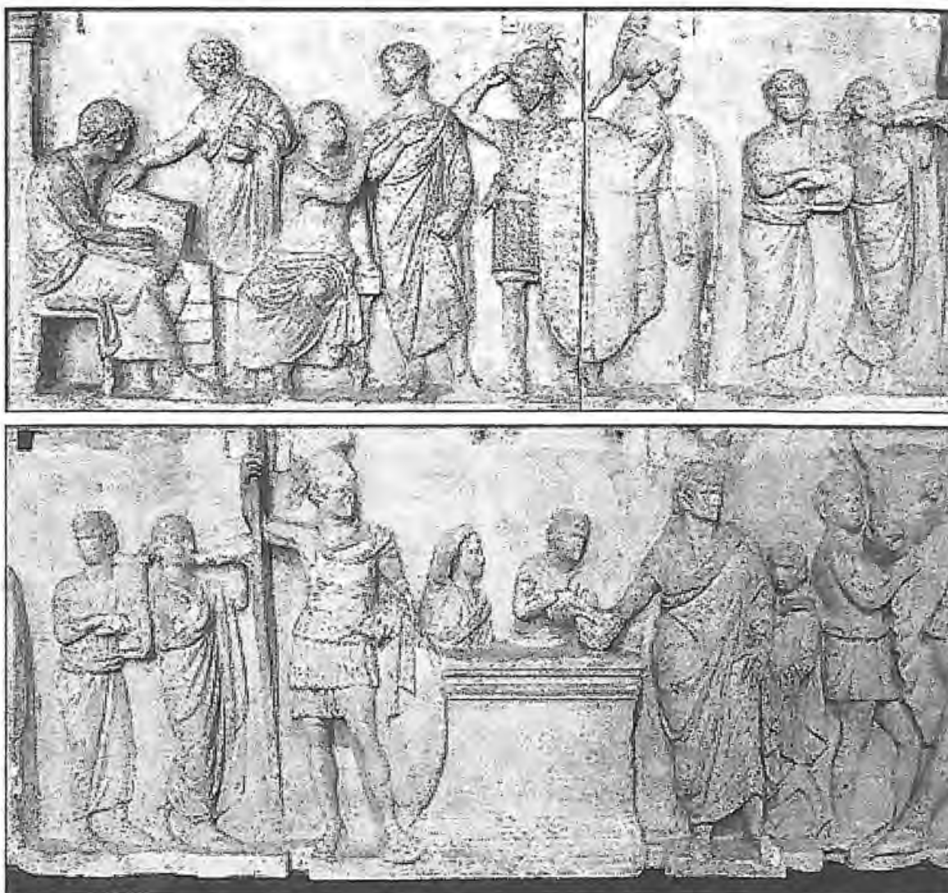
Muzeul Naţional Roman (Termele lui Diocleţian). Lupta de gladiatori nu are pasiunea şi dramatismul reliefului grecesc sau elenistic cu tematică similară, lipsindu-i fantezia.

Distincţia şi sobrietatea în artă este receptată doar de minoritatea cultivată a Romei. Plebeul majoritar trebuie stimulat printr-o artă cu impact nemijlocit, axată pe naraţiunea unei acţiuni brutale cu personaje viguroase în care el să se recunoască. Prin aceste criterii arta romană devine autentică, plină de vitalitate, cu scene spontane şi directe. Lumea romană este impresionată de colosal şi de subiectul eroic, tratat în maniera dramatică a *patosului pergamian*. Este sesizabil totuşi un efort de a cultiva şi reprezentarea autohtonă, cu solidele sale justificări sociale şi etnice.

Astfel, **Altarul lui Domitius Ahenobarbus** de la Roma, din sec.I î.Ch., este structurat pe două registre. Unul este dedicat colectării censului şi celălalt victoriei într-o bătălie navală, ambele acţiuni fiind succesul aceluiaşi demnitar roman. Fără o intenţie explicită, altarul pune în antiteză cele doua stilistici net deosebite: maniera şi tematica elenistică pentru bătălia navală, ce dovedeşte prin compoziţia elaborată şi fluiditate a liniilor, virtuozitatea reprezentării formelor anatomice şi stilul autohton roman, la scena colectării censului, compusă naiv, cu figuri breviline, corpolente dar robuste.

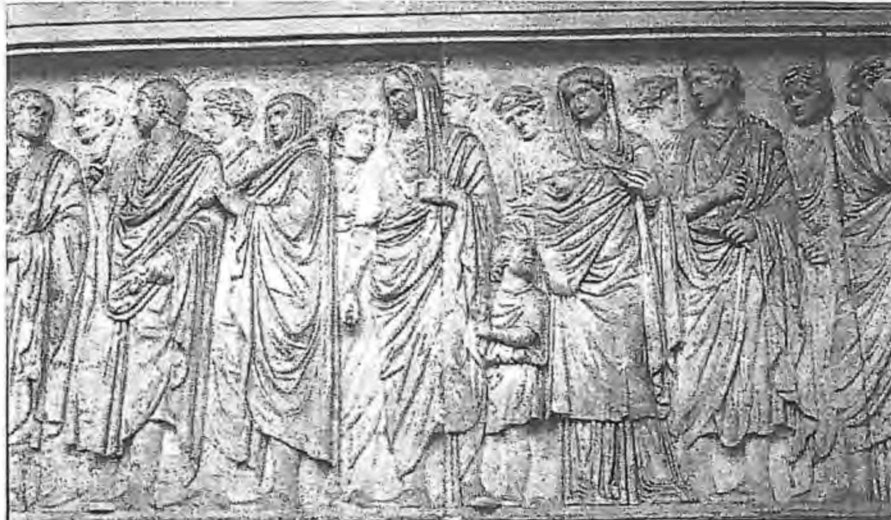


Altarul lui Domitius Ahenobarbus, *altorelief cu tritoni*, în stil elenistic.

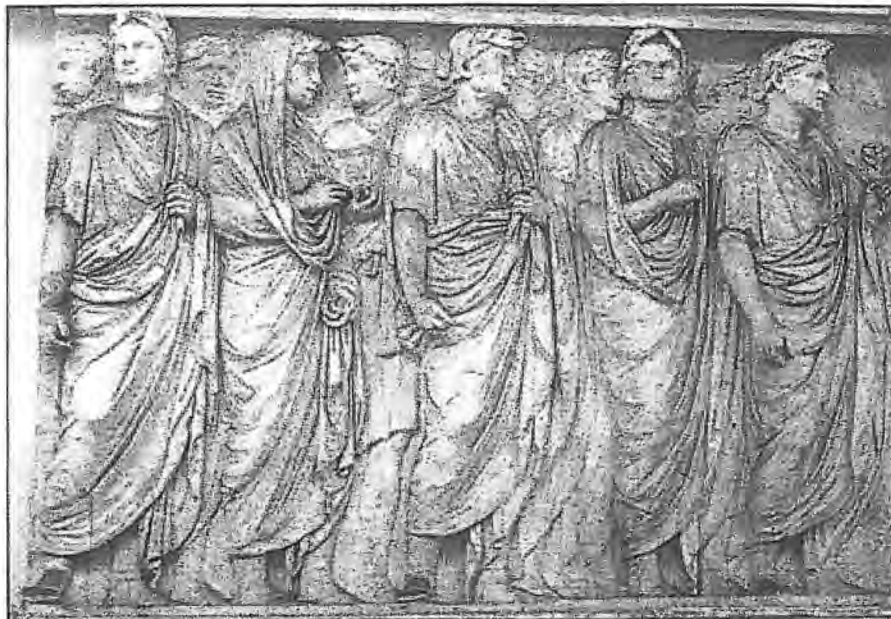


Altarul lui Domitius Ahenobarbus. *Strângerea censului*, relief în stil roman şi *Suovetaurilia*, sacrificarea unui taur pe altar, în ritualul purificării, *lustratio*. Reapare vechiul criteriu al izolării figurilor şi tratarea individuală a caracterelor, ce se realizează prin accentuarea detaliului liniar în pofida armoniei şi unităţii întregului. 42-30 î.Ch.

Altarul Păcii al Împăratului Octavian Augustus, **Ara Pacis Augustae**, de la Roma este considerat de Jean-Claude Fredouille drept *una din cele mai frumoase realizări ale artei romane* şi de Richard Brilliant *un monument executat la un înalt nivel de sinteză şi abstracţiune.* Ara Pacis este conceput ca un omagiu adus poporului roman, prin scene ce ilustrează conform prescripţiilor oficiale mitul naşterii naţiunii, victoriile militare măreţe ale împăratului dar şi sărbătorile specific romane, *lupercaliile*.



Altarul **Ara Pacis Augustae** fiind un edificiu imperial, Augustus apare într-un cortegiu solemn, împreună cu familia şi întreaga curte.



Altarul Ara Pacis. *Procesiunea senatorilor.* Stilul clasic, personajele idealizate, fără caracteristici anatomice particulare, claritatea compoziţiei şi tendinţa la aspectul generalizat îl fac să fie socotit o replică romană a prestigiosului Parthenon. Senatorii maiestuoşi merg însă cu sobrietate, în ritm disciplinat de tip cazon, în mod diametral opus spiritului degajat al democraţiei atheniene. Ei au o eleganţă solemnă şi par a participa la un ceremonial iar chipurile le sunt redate cu o rigurozitate a liniei de contur specific romană, în spiritul portretului individual.



Altarul Ara Pacis. *Alegoria* strălucitoarei epoci a lui Augustus, zeiţa Tellus alăptând doi gemeni şi două Aurae, personificări ale brizelor, ce o acompaniază. Această latură autentic romană nu poate să ignore măiestria realizărilor elenistice, de acest gen, de la care suferă o importantă influenţa. La fel ca *relieful pitoresc* al Alexandriei elenistice şi cel roman, cu accentele sale naturaliste, care merg până la efecte de trompe l'oeil, ajunge la diminuarea sobrietăţii morfologice şi clarităţii structurilor anatomice, prin căutarea unei aparenţe bogate în artificii iluzioniste şi picturale.

Basoreliefurile epocii flaviene, ce omagiază victoriile lui Domiţian şi Vespasian şi cele de pe Arcul de triumf al lui Titus, redau victoriile împăratului, singurul element fantastic fiind alegoria victoriei înaripate.



Relieful cu alegoria victoriei înaripate de pe Arcul lui Titus, Via Sacra, Roma.

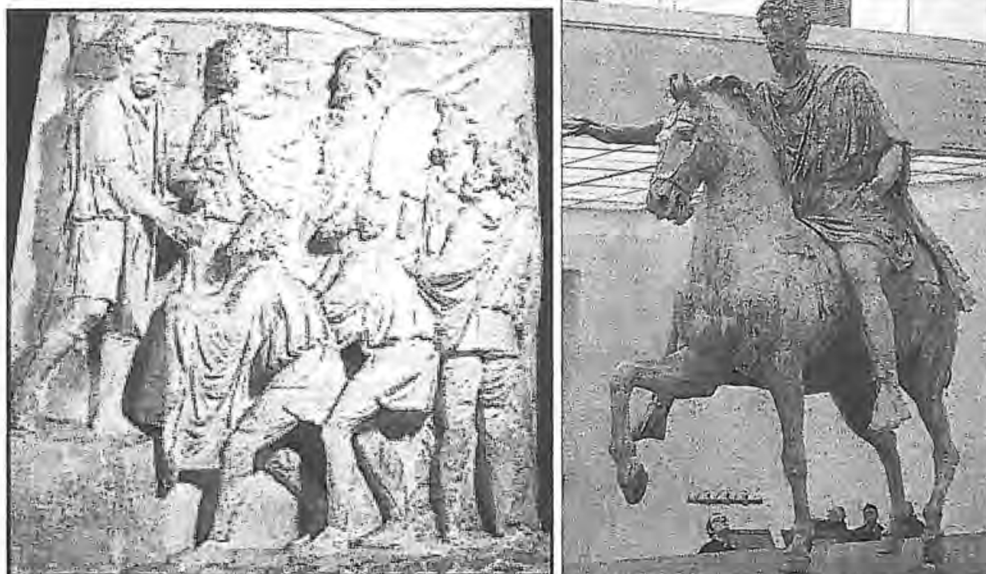
Emblematică pentru genul basoreliefului narativ, **Columna lui Traian** este un inedit exemplu de monument istoric dar şi artistic, dedicat celor două campanii nord-dunărene. Făcând parte din ansamblul Forului lui Traian, conceput de arhitectul Apolodor din Damasc în 114, ea evocă episoade din războaiele cu dacii, între care şi moartea regelui Decebal. Scenele sunt create în aşa numitul stil *continuu*, cu numeroase personaje diferenţiate după originea etnică şi plasate pe nivele diferite de profunzime.



Forul lui Traian, Roma. **Columna** este concepută în spiritul specific roman al analelor istorice dar frapează prin virtuozitatea de reprezentare a detaliilor scheletice şi musculare ale trupurilor robuste, diferenţierea figurilor după caracteristici etnice. Mişcarea este totuşi greoaie şi personajele îndesate.

Potrivit lui Richard Brilliant, *Columna lui Traian este relieful istoric complet, fără precedent în genul său, intențional vizibil și producând o enormă impresie, cu o foarte elaborată compoziție a scenelor delimitate coerent și o îmbinare perfectă a sculpturii cu pictura...fiind suma tradiției figurative și iconografice romane în cadrul unui monument oficial.* Deși fiecare scenă redă o temă distinctă, unitatea se realizează prin omniprezența împăratului iar diversitatea apare prin schimbarea anturajului acestuia.

Reprezentarea prin friză spirală continuă vizual, narațiune a unui eveniment politic, este reluată în monumentele comemorative ulterioare ale Antoninilor, cum sunt reliefurile istorice din timpul lui Hadrian sau columna ridicată în cinstea lui **Marcus Aurelius**, ce se reîntorc la sobrietatea clasică.



Campus Martius, Roma. Relief în marmură din Columna lui Marcus Aurelius. 193 d.Ch.

Muzeul Capitoliului, Roma. Statuia în bronz a împăratului Marcus Aurelius plasată inițial în piața Campidoglio, unica ecvestră romană care s-a păstrat. 165 d.Ch

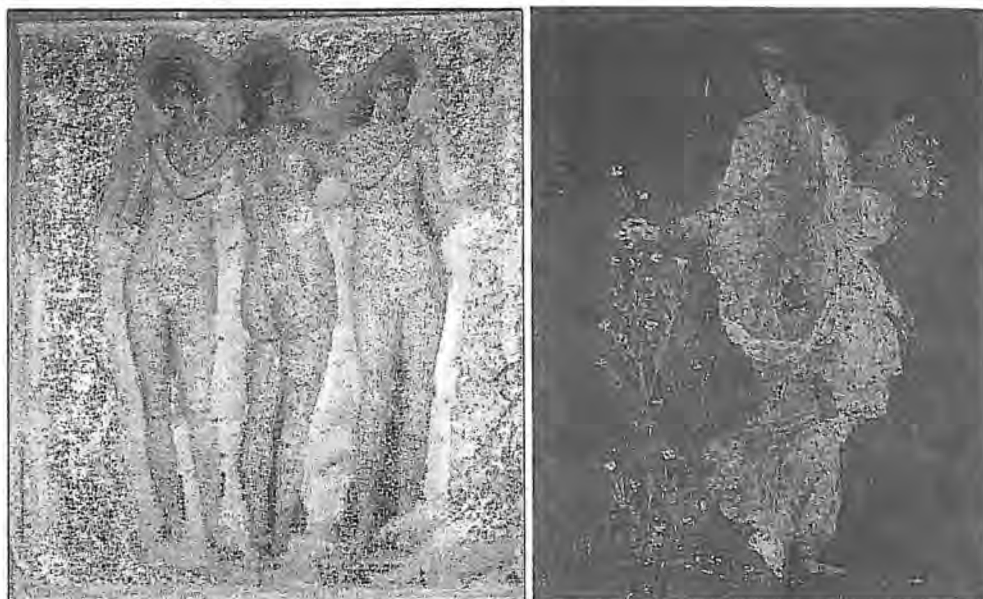
Pictura murală romană, purtând amprenta stilului elen, este o sursă de apreciere a acestuia, mai ales prin coroborarea cu datele istorice sau literare ale contemporanilor latini. La acestea se adaugă și pictura elenistic-romană a celor două veacuri de sinteză până la anul 79 d.Ch., când Pompeiul și Herculaneum sunt acoperite de cenușă. Frescele descoperite aici sunt replici ale unor originale grecești tratate în tehnica trompe l'oeil, sub influența realismului de factura elenistică, prin modalități de reprezentare și compoziții specifice. Apar scene domestice, de un intimism duios, sau legendare, cu personaje mitologice și reale reprezentate în plină mișcare.



Muzeul Arheologic Neapole. Villa misteriilor de la Pompei. Inițiere în dans.
Muzeul Arheologic Neapole. *Hercules și Telephos,* frescă de la Herculaneum sec. II î.Ch.

Pe lângă frescele imitate după originalele grecești, unele picturi murale descoperite în reședințele din cele două orașe sunt opere originale romane mai mult sau mai puțin finisate sau chiar în fază de eboșă, cu tușe vii, ce schițează dinamica în continuitatea ei. **Flora**, fata care culege flori, nu este un personaj dramatic, dintr-o scenă cu o anumită acțiune. Poate de aceea

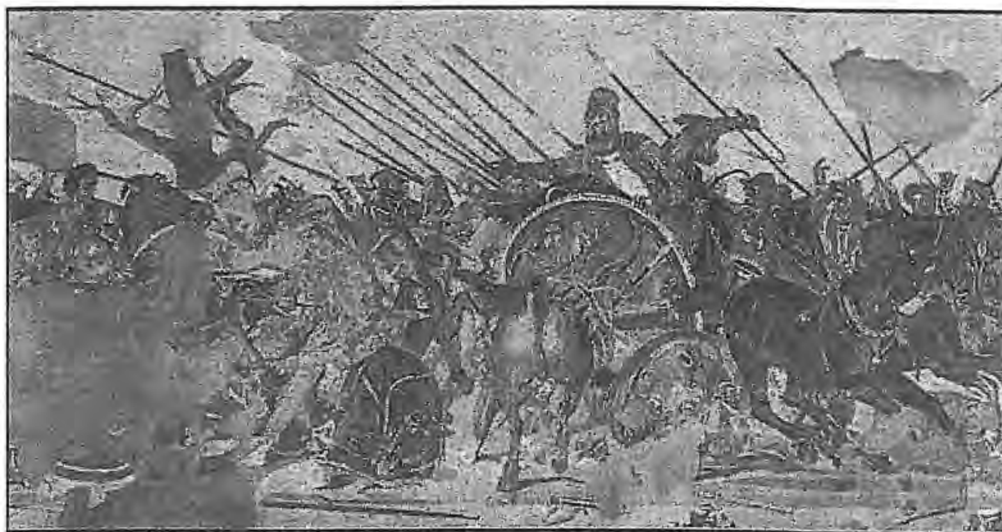
lucrarea este fermecătoare prin lejeritate, spontaneitatea tuşei şi prospeţimea desenului. Capul fetei, văzut din spate, este rotit pe trei sferturi, urmărind gestul de a culege o floare. Corpul este elegant şi mersul plutitor.



Muzeul Arheologic Neapole. Mozaicul *Cele trei graţii* şi fresca *Flora*. 70-79d.Ch.

Preluând compoziţia, temele şi efectele picturale elenistice, **mozaicul roman** aduce o valoare artistică proprie. Marele mozaic din Villa Faunului, de la Pompei, aflat în prezent la Muzeul Naţional Napoli, evocă bătălia de la Issos (sau de la Gaugamela) dintre macedonenii conduşi de Alexandru cel Mare şi perşii regelui Darius. Perspectiva, raccourci-urile savante, calităţile compoziţiei, eleganţa şi rafinamentul desenului sunt subordonate unei logici narative în care primează coerenţa înţelesului.

Treptat, subiectele greceşti şi elenistice sunt înlocuite cu altele specific romane: scene violente cu gladiatori, curse de cai şi care, circ, festivităţi, campanii militare împotriva triburilor barbare. *Prin romani, mozaicul se transformă într-o adevărată artă* afirmă J.G. Gredouille.





Muzeul Arheologic Napoli. Mozaic din Casa Faunului, Pompei. Alexandru este conducătorul din stânga iar Darius, personajul din carul de luptă din dreapta. 80 î.Ch.





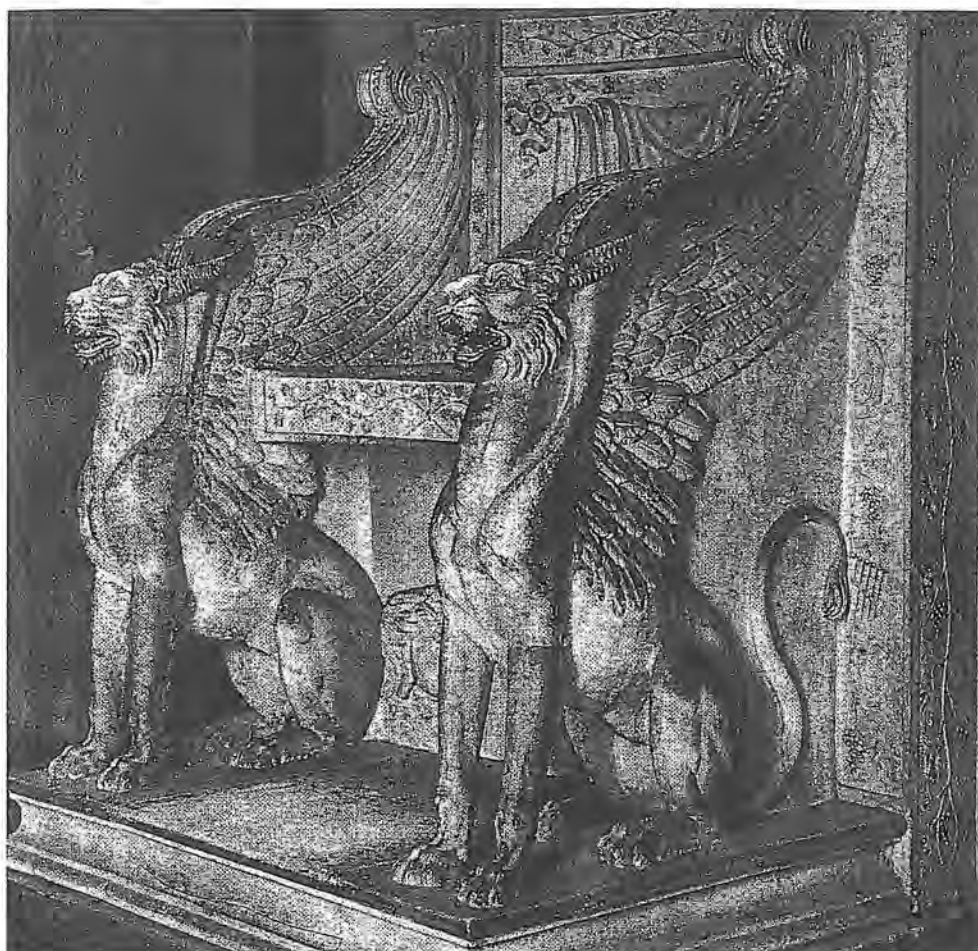
Galeria Borghese, Roma. Mozaicuri romane cu scene de lupte de gladiatori.

Decoraţiile figurative romane ale mobilierului şi arhitecturii apelează adesea la motive de inspiraţie orientală sau egipteană.



Decoraţie romană cu vultur, simbolul puterii imperiale. sec.II d.Ch. Deşi preluat din orient, pe reliefuri, penajul păsării de pradă este redat detaliat, în spirit naturalist.

Leii înaripaţi, sphincşii, sunt elemente ornamentale dar şi alegorii ale noţiunii de dominare prin forţă. Labele puternicilor lei devin picioarele jilţurilor iar aripile răsfirate reazem pentru braţe. Aceste reprezentări oscilează între simbolul de tip heraldic bazat pe alegoria puterii despotice şi realismul cu detalii veridice şi puţin stilizate.



Louvre. Tron roman cu decoraţii zoomorfe. sec.I d.Ch.

Arta greco-romană, sinteză a realismului antic

Grecii reușesc să armonizeze decorația de mărime naturală, conținutul tematic și cerințele arhitecturii. Ei evită astfel atât redimensionările la scară, ca în Egipt și Orientul Apropiat, cât și deformările grotești ce vor apare peste veacuri, în stilul romanic. Spiritul elen aspiră la înțelepciune. Lumea este disciplinată și ordonată prin puterea cugetului, ce se apleacă asupra vieții cu inteligență și minuțiozitate. Philostrate clarifică raportul între artist, obiectul de artă și receptor: *Voi spune că cei ce privesc operele picturii și desenului trebuie să aibă o facultate mimetică, pentru că nimeni nu ar putea aprecia pictura unui cal sau a unui taur, atâta vreme cât nu și-a format o idee despre ființa reprezentată.*

Dacă facem o comparație a ecvestrelor asiriene cu cele de pe friza Parthenonului, remarcăm un plus de valoare artistică în lucrările clasicismului grecesc. Artistul oriental este atras în primul rând de detaliul anatomic pe care îl investighează cu simț analitic ascuțit. Capacitatea sa de a-l reintegra într-o figura expresivă și veridică dinamic este însă deficitară, mai ales că le înlănțuie în friză, mecanic, prin repetiție. Mișcarea, deși uneori este ostentativă și agresivă, este lipsită de naturalețe și credibilitate.

Sculptorul grec, dimpotrivă, este în primul rând sensibil la ritmul general al mișcării siluetelor, cărora le subordonează cu măiestrie multitudinea de detalii anatomice veridice. Cele semnificative, reliefurile și inserțiile musculare, chiar și venele superficiale, nu cad niciodată în naturalism, deoarece se înscriu cu claritate unei compoziții al cărui liant este ritmul fluid. Virtuozitatea modelajului scoate în evidență diversitatea suprafețelor.



British Museum. Relief din nord-vestul palatului de la Nimrud al lui Ashurnasirpal II.



British Museum. Călăreți în procesiunile panathenaice, fragment din friza de vest a Parthenonului. 338-432 î.Ch.

Atitudinea estetică în fața frumuseții anatomice în sine își are originea în arta egipteană. Corpul omului și al animalelor, frumsețea grațioasei siluete feminine, devin pentru prima dată valori autonome, prefigurând astfel arta grecească, în care adevărul și frumosul interesează concomitent, în egală măsură cu binele. Fiecare din aceste concepte nu trăiește însă singur, ci primește ecouri din partea celorlalte două, completându-se. Polykleitos este în Pithagoras și Platon în Phidias. Majoritatea statuetelor de **Tanagra** reprezintă femei preluate direct din realitate și mai puțin divinități sau nimfe. Morfologia exterioară și dinamica, surprinse cu acuratețe, sunt în concordanță cu starea lor emoțională: sentimente de prietenie între tineri și tinere, dragoste de animale, nostalgie, pedanterie, cochetărie la oglindă și sentiment matern. *Același spirit se insinuează peste tot, bucuria senzuală triumfă asupra pesimismului intelectual prin cultivarea înflăcărată a beției de a te bucura prin cunoaștere și de a cunoaște, bucurându-te.* Elie Faure



Louvre. Actor de comedie și tânără dansatoare. Ceramică de Tanagra din sec.IV î.Ch.

Idealul egiptean, însă, este omul sfânt. Aprecierea hedonică este subordonată aspiraţiei mistice spre nemurire prin prelungirea vieţii şi în lumea de dincolo. Reprezentările anatomice capătă astfel o tainică putere de influenţă teologică. În arta egipteană apare o dezvoltare care duce de la particular la general, în timp ce la greci evoluţia este inversă, mergând de la idealizările zeilor spre portretistica ce apare mai târziu şi caută individualul.

Portretele, descoperite în oaza egipteană **Fayum**, sunt concepute în spiritul elenisticului târziu. În ele se poate recunoaşte însă şi experienţa portretisticii romane şi tradiţia tehnică egipteană de prelucrare a măştilor mortuare. Fiind lucrate în encaustică, ele sunt dovada noilor posibilităţi ale picturii elenistice şi romane de a modela subtil volumele. Prin pasaje fine se redă culoarea pielii şi strălucirea privirii.



Muzeul Egiptean din Cairo. Portretele din **Fayum** urmăresc cu fidelitate caracterul particular chiar dacă la cel din dreapta apare o influenţă hieratică prin folosirea stilizărilor ce sugerează trăiri spirituale înalte. 325-350 d.Ch.

La modul general, plastica elenă nu are o motivaţie portretistică, de recunoaştere a dublului de către spiritul nemuritor, cum se întâmplă în Egipt. Pentru greci, merită să fie înnobilat prin artă doar prototipul ideal al omului, eroul sau atletul învingător olimpic. Sculptorul grec îi aduce un omagiu, îl înalţă de la particular la general şi devenind tip, el ajunge egalul divinităţilor. Bachilide afirmă: *frumuseţea imortalizată cum se cuvine se ridică spre înaltul locaş al zeilor*. Pentru prima dată, reprezentarea viului se face cu scopul de a-i evidenţia prin artă, propria valoare estetică şi putere de a impresiona. Aceasta este originalitatea contribuţiei elene, raportată la cele două mari focare civilizatorii anterioare ei. În consecinţă, creşte aria de preocupări a artiştilor pentru investigarea morfologică şi estetică.

La început, personajele de bază ale stilului arhaic, cele masculine, *kouros* şi *efebul,* tânărul recrut precum şi cel feminin, *kore*, amintesc frapant de stilul egiptean: concepţia geometrizantă a construcţiei, felul cum este prelucrată piatra, felul de a trata anumite elemente anatomice, braţele lipite de tors şi opoziţia policelui la mâinile strânse. La fel ca la statuile egiptene se păstrează frontalitatea prin stricta simetrie şi coincidenţa axelor capului, gâtului şi torsului. Plusul de vitalitate este dat de pasul înainte care este ferm, spre noi orizonturi terestre, fără acea detaşare şi uşurare sufletească a eliberării de teluric, specific egipteană. Claritatea proporţionării organice a segmentelor corpului, mişcarea spiritualizată şi consistenţa musculara a modelajului exterior sunt însă trăsături ce tind să îndepărteze stilul grecesc de sub prestigiul Egiptului. Sculptorul grec învinge rezistenţa, duritatea materialului şi sugestia rectangularităţii iniţiale a blocului compact, eliberând forma însufleţită prin mişcare. Prin chipul zâmbind binevoitor şi complice şi rotunjimile discrete ale trupului, Korele greceşti sunt expresii ale bucuriei vieţii terestre prin ele însele, spre deosebire de tinerele egiptene,

chiar şi din noul imperiu, a căror farmec şi graţie merită să fie reprezentate plastic doar pentru delectarea defunctului suveran în noaptea eternă.

Nerespectând criteriul unităţii morfo-dinamice a corpului, egipteanul nu este sensibil la mişcarea motivată psihologic şi verosimilă biomecanic. În conformitate însă cu criteriul său de **integralitate** a reprezentării fiecărui detaliu anatomic, el aplică un repertoriu restrâns de gesturi rituale monotone, heratice, conforme cu modalitatea tradiţională. El se referă mai mult la un spaţiu şi un timp metafizic decât la unul real.

În registrul bi-dimensional, egipteanul nu este preocupat de expresia de moment a chipului, nici de felul cum psihicul se exteriorizează prin atitudinile trupului. Antropocentrismul este rezervat cu precădere faraonului, ce însă nu este niciodată conceput ca un centru de interes prin plusul de vitalitate şi dinamism, nici solidar cu semenii săi într-o desfăşurare dramatică. Criteriul comun tuturor formelor de reprezentare greceşti, unitatea scenică a compoziţiei prin interrelaţiile comunicării dintre personaje, este practic ignorat de egipteni. Canonul **proporţiilor obiective** reflectă faptul că segmentele corpului pot fi reprezentate la modul anatomic, prin dimensiuni reale, măsurabile iar modificările de poziţie sunt raţionate. Se explică astfel posibilitatea de a evita deformarea perspectivală şi reprezentarea imitativă a formelor. Opusul său este modul **senzorial-optic** de reprezentare a formelor anatomice, aşa cum apar ele din incidenţa vizuală a artistului.

În arta egipteană şi asiriană nu se realizează o coincidenţă între proporţiile senzorial-optice şi cele obiective. Lipseşte preocuparea pentru interrelaţiile spaţiale între privitor şi corpul reprezentat. Geometrismul antropocentric se alătură canonului proporţiilor obiective, legii frontalităţii şi

preferinţei pentru profil, în conformitate cu viziunea hieratismului şi imobilismului.

Aflată la o anumită distanţă şi privită sub anumit unghi, forma anatomică realizează un **raccourci**, o modificare aparentă a proporţiilor vizibile între părţile componente şi ale acestora cu întregul, realizat prin corecţii dimensionale. Aceasta este o reorganizare senzorial-optică. Fiecare mişcare schimbă dimensiunile aparente ale unui segment: braţul în abducţie laterală pare mai lung decât cel poziţionat oblic anterior.

La egipteni, reprezentarea pe suprafeţe plane a unei forme anatomice tridimensionale se face fără folosirea raccourci-ului, alegând punctul de vedere cel mai potrivit reprezentării plane. Silueta specifică are pregnanţă maximă şi aspectul ei se apropie cel mai mult de cel al unei hieroglife. Egiptenii nu evită raccourci-ul din cauza dificultăţii lui. Metoda desenului proiectiv le dă posibilitatea să reproducă simetria toracelui şi a umerilor dar şi să menţină vederea frontală a ochiului plasat în interiorul unui contur de profil. Ei nu atentează la aspectul de suprafaţă plană a peretelui sau a plăcii de piatră folosind trucuri iluzioniste. Lipsa atenuărilor anatomice dictate de raccourci se transpune în plan metodologic şi ca atare mişcările personajelor nu apar organic-anatomice ci mecanice. Schimbarea spaţială a segmentelor nu afectează forma şi dimensiunea reprezentărilor.

Relieful decorativ grecesc soluţionează compoziţia într-un mod din ce în ce mai diferit de succesiunea de ideograme-figuri, aliniate în benzi orizontale, caracteristice Egiptului şi Orientului Apropiat. Principiile integralităţii anatomice, al izo-cefaliei, al ritmului cadenţat la mişcării şi al posturilor conform convenţiei mai pot fi însă sesizate în frizele arhaice ale sculpturii monumentale: friza estica a Tezaurului Siphnienilor de la Delphi sau la frontoanele Templului divinităţii Aphaia din Egina, 480 î.Ch. Ulterior,

personajele sunt reunite într-o scenografie cu centrul de interes pe forma vie, în mişcare, cu impact emoţional maxim. Solidaritatea acţiunii comune îşi găseşte echivalentul plastic în compoziţia unitară, cu sens limpede formulat şi observaţia realistă a detaliilor anatomice. Diferenţierea se face prin tematica scenelor reprezentate şi prin stilistica figurilor, ce nu devin niciodată hieratice, ca la egipteni, unde timp de milenii, prin fragmentare şi reasamblare după principiul integralităţii, se transformă într-o hieroglifă.

Sistemele de proporţii antice transpun dimensiunile obiective ale corpului într-o construcţie întrebuinţată pentru copierea lucrărilor. Procedeu tehnic de proporţionare, carelajul contribuie la observarea şi înţelegerea mai complexă a anatomiei, regăsindu-se sub diferite forme şi în veacurile următoare. Procedeul este aplicat fără a elimina total observarea obiectivă a formelor, canonul egiptean având doar o valoare constructivă. Acest sistem se deosebeşte însă în mod esenţial de cel grecesc, prin faptul că neglijează reprezentarea imitativă a anatomiei corpului prin segmente diferenţiate structural, articulate firesc şi organic în întreg. Cauza este lipsa de observaţie directă a corpului uman, artistul mulţumindu-se să-l prezinte conform tradiţiei moştenite. Construcţia capătă un caracter mecanic, tehnic, şi nu unul anatomic imitativ, prin faptul că diviziunile cad pe formele anatomice în locurile predestinate cu prioritate, conform unei concepţii arhitecturale. Figura greacă este o entitate căreia îi sunt subordonate toate elementele componente. Se evidenţiază o unicitate conceptuală ce animă membrele, în timp ce în reprezentarea egipteană părţile ce o alcătuiesc trăiesc independent. Lipsite de o psihologie proprie, elementele componente se ignoră reciproc, într-o individualitate morfologică heteroclită ce se mişcă puţin şi mecanic. Rezultă deci o creaţie artistică construită arhitectonic până la cristalizare. Obiectivismul plastic egiptean se plasează pe o treaptă istorică

în care nu se elaborase principiul naturalismului optic și extinderea spațiului în adâncime, în sculptură fiind redate obiectiv doar planul frontal și cel sagital. Posibilitatea de a reprezenta volumul tridimensional ca pe un întreg continuu, mai degrabă rotund decât cubic, aparține unui stadiu mai evoluat al reprezentării artistice. Căutarea directă a valorii estetice a formelor viului, în care vor excela mai târziu grecii, este de multe ori înlocuită cu prezentarea schematică, conform canoanelor și renunțarea la firescul mișcărilor.

Accentuând mai ales deosebirile, am putea ajunge la un model antitetic de înțelegere a modalităților de reprezentare tri-dimensională egipteană și grecească. Egiptenii transpun morfologia viului în sculptură după o concepție arhitecturală prin geometrie constructivă - Grecii transfigurează arhitectura materialului în anatomie, geometria reducându-se doar la idealizarea repertoriului elementar de forme anatomice. Egiptenii subordonează morfologia viului logicii constructive adesea vizând colosalul - Grecii dimpotrivă, dau edificiului dimensiuni și raporturi pe măsura proporțiilor umane.

Cea mai importantă însușire este pentru greci dinamismul. În timp ce la egipteni reprezentarea bi-dimensională rămâne practic un semn ideografic timp de milenii, la greci, silueta capătă vitalitate și trece treptat prin narativul compozițional la credibilitate din punct de vedere psihologic. Personajele sunt în conexiune prin acțiune, viață spirituală sau dramatismul faptelor.

Reprezentarea romană, mai ales portretistica și relieful istoric cu efecte picturale de trompe l'oeil, are momente de scădere dar și de creștere a valorii artistice față de arta greacă și elenistică. Scăderea este dată de regresul preocupării de a integra armonios formele viului, diminuarea interesului pentru idealul moral în favoarea comemorării festiviste, multitudinea copiilor și scăderea respectului față de unicitatea obiectului de

artă. În relieful istoric se cultivă glorificarea personalităţii şi nu abstracţiunea idealului armonic. Semnificaţia psihologică şi valoarea estetică a personajului roman se cantonează mai ales la figură, în timp ce la greci, întregul ansamblu de forme anatomice, printr-un sinergism al expresiei, concură la realizarea mesajului artistic. Arta romană valorifică insuficient şi doar în portretistică moştenirea etruscă, în timp ce grecii preiau selectiv şi creativ tradiţiile creto-miceniene, arhaice şi orientale. Artistul plastic elen se bucură de mai mult respect şi independenţă de creaţie comparativ cu omologul său roman, obligat la subordonare socială şi conformism. Destinul social al omului este dirijat de capriciile atotputernicilor zei, în timp ce în mitologia greacă, se întrevede o relaţie om-divinitate aproape familială.

Arta grecească emoţionează prin imaginaţie, diversitate, fantezie tematică, firesc, valorizarea originalităţii şi unicităţii obiectului de artă, pe când, convenţionalul utilitarism roman cultivă hiperbola grandilocventă şi repertoriu de subiecte sărac. Reprezentarea artistică romană urmează mai servil comanda socială. Se încurajează reproducerea mercantilă şi copiile mai mult sau mai puţin fidele după originale îndoielnice valoric. În epocă domină o producţie de serie a pastişelor obţinute mecanic prin tehnica mulajelor. Arta coboară de multe ori la nivelul meşteşugului artizanal.

Un fapt pozitiv dar cu consecinţe discutabile este creşterea comenzii sociale a acestui gen de artă, ce duce la aspecte inedite, cum ar fi busturile de marmură cu capete interşanjabile. Capul se poate ataşa sau detaşa de pe gâtul şi umerii prefabricaţi ai bustului sau corpului idealizat. Pentru a recunoaşte un personaj, trebuie să-i priveşti chipul, singurul care nu pare ieşit din atelierul de manufactură al copistului şi singurul care satisface preocuparea sinceră a romanului pentru adevăr. Creştere a valorii artistice apare acolo unde moştenirea etruscă se asociază spiritualităţii elene. În portretistica

romană este evident respectul faţă de caracterul individual. Sculptorul roman descoperă tot ce a dăltuit pe chipul contemporanilor trecerea timpului şi succesiunea evenimentelor. Elaborările mitice, ipotetice, ale grecilor, trec prin pozitivismul roman în reprezentări autentice, particularizate şi naturale. Figura anonimă de import primeşte o identitate clară.



Fizionomiile romane capătă o reală valoare documentar-istorică prin repertoriul psihologic divers, de la împăraţi autoritari şi cruzi (Caracalla) la adevăraţi filosofi eleganţi şi responsabili (Marc Aureliu). Chipul lui Caracalla exprimă hotărâre, asprime şi o crudă brutalitate. Modelul este urmat fără imaginaţie, detaliu după detaliu: pometii reliefaţi ai obrazului, pliurile expresive ale pielii, deviaţiile asimetrice ale septului nazal, încordarea crudă a comisurilor gurii, buzele strânse. Eleganţa binevoitoare a figurii lui Marcus Aureliu se situează însă la polul opus.

Conceptul de generalitate a desăvârşirii fizice, ca etalon în aprecierea valorii artistice, este depăşit. În arta romană se ajunge la o relativizare a noţiunii de frumuseţe artistică, trăsătură caracteristică diametral opusă preceptelor lui Xenocrate, care ierarhizează valorile artistice în funcţie de perfecţiunea sintezei *frumuseţe fizică-frumuseţe morală*. Quintilian apreciază

operele de artă, când după criteriul fidelităţii imitaţiei, când după cel al idealizării: *Se afirmă că Lysippos şi Praxiteles au reprodus realitatea în modul cel mai bun, deoarece se reproşează lui Demetrios de a fi fost prea aplicat şi de a fi preferat asemănarea frumuseţii.*

Cicero acceptă ideea posibilităţii coexistenţei idealului desăvârşirii fizice cu particularităţile individuale şi reprezentarea antinomică a diversităţii în stilurile artei : *Nu există decât o artă a sculpturii şi totuşi Myron, Polykleitos şi Lysippos au excelat cu toţii, deşi sunt diferiţi unul de altul, şi cu toate acestea nu veţi vrea ca unul din ei să fie diferit de el însuşi. De asemenea nu există decât o artă a picturii şi cu toate acestea, cât de puţin se aseamănă între ei Zeuxis, Aglaophon sau Apelles şi totuşi îmi pare că nimic nu lipseşte perfecţiunii fiecăruia.* În acest fel, latinitatea pune sub semnul întrebării legendara corespondenţă dintre perfecţiunea fizică şi cea morala, definitorie pentru spiritul elen. Veridicitatea urâtului fizionomic poate fi asociată frumuseţii sufleteşti dar şi un aspect fizic ideal poate ascunde un caracter urât. Investigaţia psihologică îşi găseşte astfel în universul uman interior şi corespondentul său exterior un fertil domeniu de explorare: *pe ţărmul figurii vine să se desfăşoare fluxul vieţii noastre instinctive şi intelectuale.* Marcel Sendrail.

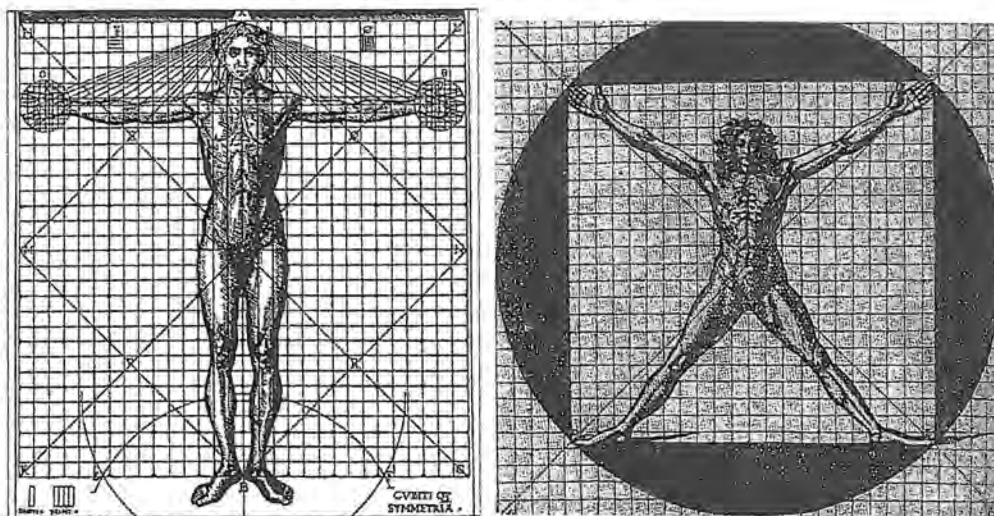
De multe ori, chiar şi în antichitate, faptele vii de artă depăşesc prin spontaneitate şi organic recomandările convenţional canonice ale marilor personalităţi făuritoare de şcoală. O explicaţie a modalităţii greco-latine poate fi subordonarea întregii activităţi artistice principiului aristotelian al mimesisului, de redare firească a aspectului fizic, căruia i se subordonează întregul edificiu tehnic şi constructiv. Concepţia arhitecturală de proporţionare, prin multiplicarea mecanic-aritmetică a unui modul (lăţimea palmei sau înălţimea capului), aşa cum reiese din lucrările devenite canon,

nu fac decât să continue, poate ceva mai flexibil și subtil, geometria constructivă arhaică de factura egipteană (lungimea mediusului).

Arta romană aduce și multe inovații ce depășesc modelele elene. Pliniu apreciază fantezia și capacitatea înnoitoare: *Timanthe este singurul artist ale cărui opere sugerează totdeauna mai mult decât este pictat și, oricare ar fi măreția artei sale, ea este depășită prin facultatea lui de invenție*. Mult după apogeul reprezentării clasice firești a viului, în plin stil greco-roman, **Vitruvius** (sec.I î.Ch.) realizează și sistemul teoretic cu adevărat organic de proporționare, pornind invers, de la *întregul taliei* spre segmentele exprimate de data asta, fracționar. El explică, prin sinteza sa rațională, ceea ce artiștii greci realizaseră deja în practica artistică cu veacuri în urmă. Fundamentul sistemului său nu este criteriul egalității mecanice, ci unul al diferențierii organice, pornind de la unicitatea figurii.

Conform recomandărilor lui Vitruvius, reprezentarea corpului uman sau al unui animal nu se construiește ca un edificiu arhitectural, prin adăugarea de moduli și multipli ai acestora, nici după metoda carelajului egiptean. Printr-o modalitate mai sensibilă la firescul, unitatea și armonia oricărei ființe vii, el pornește de la întregul taliei și găsește apoi fracțiuni din ea pentru segmentele mai mici: capul = talia/8, înălțimea simfizei pubiene = talia/2....etc. Vitruvius pune la baza observațiilor sale **egalitatea talie = anvergură** (lungimea orizontală a celor două membre superioare + lățimea umerilor) și găsește, prin simplitatea pătratului înscris în cerc, expresia grafică direct intuitivă de a o exprima. Când extremitățile membrelor ating unghiurile pătratului, ombilicul este în centru și înălțimea scade cu 1/5. Reluat de către Cennino Cennini și Leonardo da Vinci, canonul lui Vitruvius ajunge cunoscut în epoca Renașterii sub denumirea de **pătratul celor vechi** și devine sursa de inspirație a celor mai multe sisteme europene

de proporţii cunoscute până în prezent. Raporturile stabilite de Vitruvius sunt exprimate prin coeficienţi aritmetici fracţionari: raportul între înălţimea capului şi talie = 1/8, între înălţimea feţei, egală cu lungimea mâinii, şi talie = 1/10. Înălţimea capului şi gâtul, până la incizura jugulară = 1/6 din talie, distanţa vertex – linia mamelonară =1/4 din talie, înălţimea ombilicului este faţa de talie = 4/6. Simfiza pubiană se găseşte la jumătatea înălţimii corpului. Antebraţul + mâna =1/4 din talie = lungimea gambei, până dedesubtul rotulei. Lungimea piciorului = 1/6 din talie.

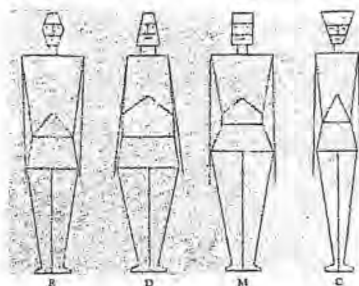


Vitruvius recomandă pentru construcţia figurii umane un sistem organic, realizând-o din elemente structurale diferenţiate anatomic: deget, mână, antebraţ, braţ, tors. Unitatea stilistică se realizează prin armonia dimensiunilor elementelor raportate la întregul taliei şi între ele şi nu prin aplicarea rigidă, prin adicţia unui modulus şi multiplilor săi, fie ei şi din repertoriul de dimensiuni oferit de însăşi părţile modelului, ca în sistemul arhitectural.

Sistemul organic de raporturi, ce exprimă frumuseţea ideală a corpului, stabilit prin armonizarea părţilor cu întregul, este numit de Vitruvius SYMMETRYE. El este diferenţiat conceptual de PROPORŢIE, noţiune prin care esteticianul înţelege reglementarea dimensiunilor segmentelor cu ajutorul unui modulus, de obicei un segment mai mic, cum ar fi mediusul, lăţimea palmei sau înălţimea capului, ca în sistemele arhitectonice. La toate

aceasta, se adaugă și adaptările aduse de deplasările și pozițiile membrelor în articulații, surprinse prin *raccourci*, modificări optic subiective ale dimensiunilor obiective ale viului prin mișcare, numite de Vitruvius EURYTHMYE. Canonul său nu este prestabilit, ca un carelaj egiptean, și nici rezultatul unei comodulații arhitecturale a părților, ci mai degrabă o investigare a calităților estetice, dată de antropometrie, la care se adaugă diversitatea mișcărilor și a atitudinilor. Corectările eurithmice ale figurii sunt făcute *din ochi*. Sinteza lui Vitruvius este punctul final al preocupărilor antropocentrice și antropometrice ale întregii antichități. Flexibilitatea sistemului său organic, prin comensurabilitatea fracțiunilor din întregul taliei, asigură o mai suplă adaptare la variatele tipuri morfologice.

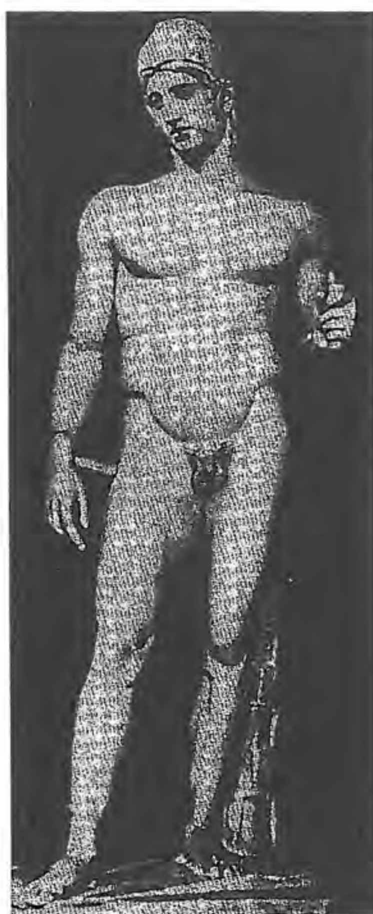
Tipul morfologic poate fi definit plecând de la experiența realului (metoda antropologică) dar poate fi întrevăzut și în tipurile artistice, pe care sensibilitatea noastră, instruită prin educația plastică, poate să le recunoască în exemplarele reale. Claude Sigaud utilizează o metodă descriptivă, punând accentul în clasificarea tipurilor pe însușirile morfologice. Variantele individuale sunt idealizate în stil greco-roman. El elaborează o tipologie de comparație a formelor bazată pe o imagine de referință, tipul cu proporții armonioase, dar constată predominanța discretă a unuia dintre cele patru mari aparate și descrie tipurile: *respirator, digestiv, muscular și cerebral.*



Tipurile morfologice prezentate schematic : R -tipul respirator, D- tipul digestiv, M- tipul muscular, C- tipul cerebral. (după Claude Sigaud)

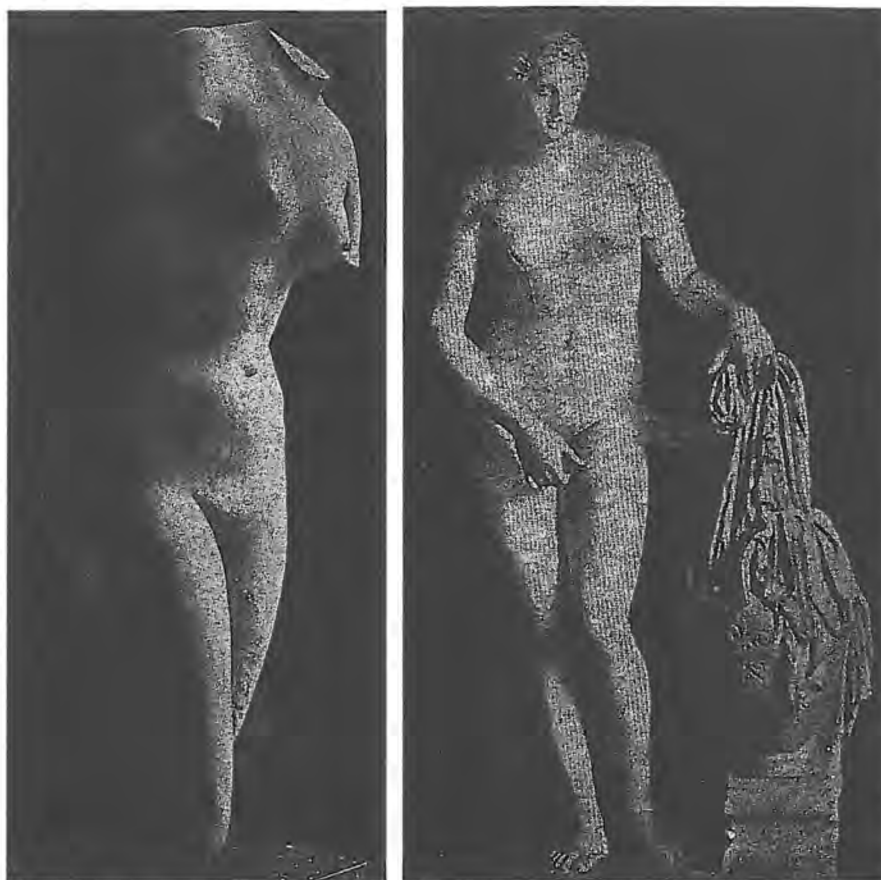
Tipul respirator are torsul în forma unui trapez cu baza în sus, lung în raport cu membrele inferioare iar toracele lat domină celelalte segmente. Unghiul xifoidian este închis, distanţa xifo-ombilicală mare iar membrele sunt lungi cu centurile mai puţin detaşate. Faţa are un contur rombic, arătând dominanţa etajului mijlociu, nazal, unde sunt concentrate energiile de creştere. Tipul respirator este reprezentat în arta antică de Marte Borghese, Venus din Arles, Venus din Cirenaica etc.





Tipul respirator - Venus din Cirenaica Marte Borghese

Tipul digestiv are de asemenea torsul lung dar forma sa generală este de trapez cu baza mare în jos, fiind dominat de dezvoltarea mare a abdomenului. Spre deosebire de tipul respirator, digestivul are regiunea flancurilor înaltă, unghiul xifoidian deschis și umerii retrași spre tors. La față, domină etajul inferior, legat de dezvoltarea mandibulei. Conturul capului este un trapez cu baza în jos. Tipul digestiv este reprezentat în statuara antică, printre altele, de Venus de Medici, deosebită de celelalte prin modelaj corporal general învăluit, pelvis larg, umeri înguști, figură cu etajul inferior dezvoltat și buze cărnoase.



Aphrodita din Cnidos de Praxiteles și Venus de Medici, copie romană de la Vatican (tipul digestiv)

Tipul muscular se caracterizează prin tors scurt şi membre inferioare lungi. Torsul este dreptunghiular iar dezvoltarea toracelui şi a abdomenului este bine echilibrată. Faţa are de asemenea un contur drept, cu o dezvoltare egală a celor trei etaje şi trăsături armonioase. Dominanţa unui aparat nu influenţează echilibrul celorlalte şi nu distruge armonia înfăţişării. Membrele sunt lungi, ceea ce face ca torsul să fie relativ scurt şi situat sus, faţă de sol. Detaşarea umerilor şi reliefurile musculare bogate ale celor două centuri dau predominanţa uşoară a membrelor. Modelul tipului muscular este *Doryphoros* al lui Polykleitos.





Portretul lui Iulius Caesar, artă romană (tipul cerebral) Doryphoros (tipul muscular).

Tipul cerebral are o talie înaltă, dominată de lungimea membrelor inferioare. Torsul este patrulater, drept şi subţire. Faţa are conturul în formă

de trapez cu baza mare în sus, datorită dezvoltării mai mari a frunții, ceea ce dă o impresie estetică dominată de gravitate. Tipul cerebral este rar în antichitatea greacă, dar apare în arta romană în figura lui Iulius Caesar sau al lui Claudius. Portretul lui Seneca de la Muzeul din Napoli surprinde cu realism atât particularitățile fizice prozaice ale tipului cât și efemerul clipei expresive, cu privirea întrebătoare, foarte vie, și gura întredeschisă.

După secolul III, autoritatea și exigențele elenistice asupra artei romane sunt diminuate. Infiltrarea unor noi mentalități, modalități de reprezentare, criterii valorice și stilistice din provinciile periferice ale imperiului anunță sfârșitul artei greco-romane și de fapt al artei antice din bazinul Mediteranei.

Această influență are următoarele caracteristici:

- marginalizarea reprezentării umane în cadrul compoziției artistice 2D și 3D
- formele anatomice omenești și animaliere, când sunt totuși prezente, sunt reprezentate la modul convențional și nu prin iluzia realistă.
- motivația spiritual-metaforică abstractă a reprezentării artistice câștigă din ce în ce mai mult teren, rupând armonia unității trupești și psihologice umane. În consecință, desenul și în general stilul liniar este preferat modalităților de factură realistă, sacrificate pe altarul unui idealism abstract.

BIBLIOGRAFIE

BARRAL I ALTET, Xavier Istoria artei / Xavier Barral i Altet ; trad. de Razvan Junescu. - Bucuresti : Editura Meridiane, 2002

BICIKOV, V.V. Estetica antichitatii tirzii (secolele II-III) / V.V.Bicikov ; pref. de Ion Ianosi. - Bucuresti : Editura Meridiane, 1984

BRION, Marcel Homo pictor / Marcel Brion ; trad.Maria Voda Capusan si Victor Felea;pref.Dumitru Matei. - Bucuresti Editura Meridiane, 1977

CLAYTON, Peter A. ; PRICE, Martin J. Cele sapte minuni ale lumii antice / Peter A. Clayton, Martin J. Price. - Bucuresti Editura Saeculum I. O., 1999

CHATELET, Albert ; GROSLIER, Bernard Philippe Histoire de l'Art : peinture, sculpture / A. Chatelet, B.Ph. Groslier. - Paris : Larousse, c.1990

DRAGUT, Vasile Stilurile Greciei antice / Vasile Dragut. - Bucuresti : Editura Meridiane

DRAGUT, Vasile Arta romaneasca / Vasile Dragut. - Bucuresti : Editura Meridiane, 1982 Vol.1: Preistorie, Antichitate, Ev Mediu, Renastere, Baroc

DRIMBA, Ovidiu Istoria culturii si civilizatiei / Ovidiu Drimba. - Bucuresti : Editura Stiintifica si Enciclopedica, 1995 - 4 vol

FAIENCES et porcelaines. Italie ; textes de Jeanne Giacomotti, Oreste Ferrari, Vincenzo Montefusco. - Paris : Editions Fabbri, c. 1990

FAURE, Elie Istoria artei / Elie Faure ; in romaneste de Irina Mavrodin;cuvint inainte de Dan Grigorescu. - Bucuresti Editura Meridiane, 1970

FLEMING, William Arte si idei / William Fleming ; traducere Florin Ionescu. - Bucuresti : Editura Meridiane, 1983

GRAMATOPOL, Mihai Artele miniaturale in antichitate / Mihai Gramatopol. - Bucuresti : Editura Meridiane, 1991

GHIŢESCU Gh., Construcţia corpului, Editura ATELIER, Galaţi, 2000

GHIŢESCU Gh., Formele corpului în repaus şi mişcare, Editura ATELIER, Galaţi, 2000

GHIŢESCU Gh., Stilurile corporale şi expresia, Editura ATELIER, Galaţi, 2000

GHIŢESCU Gh, Antropologie artistică, Bucureşti, ALLFA, 2001

HOLLINGSWORTH, Mary Arta in istoria umanitatii / Mary Hollingswort ; pref. Giulio Carlo Argan. - Bucuresti : Enciclopedia RAO, 2004

HUYGHE, Rene Dialog cu vizibilul ; Cunoasterea picturii / Rene Huyghe ; trad.Sanda Rapeanu;pref.Valeriu Rapeanu. - Bucuresti :Editura Meridiane, 1981

IANOSI, Ion Sublimul in arta : (Un drum in cultura lumii> / Ion Ianosi. - Bucuresti : Editura Meridiane, 1984

IANOSI, Ion Sublimul in estetica / Ion Ianosi. - Bucuresti : Editura Meridiane, 1983

ISTORIA vizuala a artei / coord. Claude Frontisi. - Bucuresti : Enciclopedia RAO, 2003

JANSON, H. W. History of art / H. W. Janson ; revised and expanded by Anthony F. Janson. - 3-rd edition. - New York : Harry N. Abrams, Inc., c. 1986

JONES, F.Arthur Introducere in arta / Arthur F.Jones ; traducere Anca Irina Ionescu. - Bucuresti : Editura Lider, c.1992

MATEI, Dumitru Originile artei / Dumitru Matei. - Bucuresti : Editura Meridiane, 1981

MATEI, Horia C. Civilizatia lumii antice : mic dictionar biografic / Horia C. Matei ; cuvint inainte de Acad. Emil Condurachi. - Bucuresti : Editura Eminescu, 1983

PHIPPS, Richard ; WINK, Richard Invitation to the Gallery : An Introduction to Art / Richard Phipps, Richard Wink. - [S.l] : Wm. C. Brown Publishers, c. 1987

ROSULESCU, Vladimir Minuni ale lumii antice / Vladimir Rosulescu. - Craiova : Editura Scorilo, 1998

STENDL, Ion Desenul- Estetica. Suporturi. Materiale : O paralela intre Renastre si secolul XX / Ion Stendl. - Bucuresti : Editura Semne, 2004

VISUAL Encyclopedia. - London : Dorling Kindersley, 1998

WINCKELMANN, Johann Joachim Istoria artei antice / J. J. Winckelmann ; traducere de Gh.I.Ciorogaru;introducere de Dan Grigorescu. - Bucuresti : Editura Meridiane, 1985

ZAHARIA, D.N. Istoria artei antice : curs / D.N.Zaharia. - Iasi : Atelierul de multiplicare al Acad.de arte "G.Enescu", 1999

CUPRINS